

TESIS DOCTORAL

IMÁGENES DE MUJERES: UN JUEGO DE MIRADAS EN EL OBJETIVO DE LA CÁMARA FRANQUISTA (1940-1951)

VOLUMEN 1



Tesis doctoral presentada por:
Francisco Javier Pereira Baena

Directora de tesis:
Dra. María Dolores Ramos Palomo, Catedrática de Historia Contemporánea
de la Universidad de Málaga

Málaga, 2016



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Moderna
y Contemporánea

TESIS DOCTORAL

IMÁGENES DE MUJERES: UN JUEGO DE MIRADAS EN EL OBJETIVO DE LA CÁMARA FRANQUISTA (1940-1951)

VOLUMEN 1

Tesis doctoral presentada por:
Francisco Javier Pereira Baena

Directora de tesis:
Dra. María Dolores Ramos Palomo,
Catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Málaga


Málaga, 2016





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Francisco Javier Pereira Baena

 <http://orcid.org/0000-0002-4458-6993>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, esencia y consistencia de mi energía.

A Margarita Lobo y todo el personal responsable de la Filmoteca de RTVE, ejemplos de amabilidad, colaboración altruista y eficacia.

A Fernando Méndez Leite, erudito y protector del cine español. Agradezco su transmisión de conocimientos e interés por mi trabajo.

A Amparo Rivelles, actriz gentil y todo un ejemplo de profesionalidad.

A Nahún, que inesperadamente se cruzó en mi camino e hizo gala del valor de la amistad.

A Lola Ramos Palomo, mi mejor recuerdo de la Universidad, artífice de mi labor investigadora y amiga para siempre.

ÍNDICE

VOLUMEN 1

| | |
|---------------------------|----------|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
|---------------------------|----------|

| | |
|--|-----------|
| PRIMERA PARTE: LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS INSUFRIBLES AÑOS DE POSGUERRA | 20 |
|--|-----------|

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 1. Un recorrido por la sociedad española en los años 40. Las mujeres y su <i>modus vivendi</i>..... | 21 |
|---|-----------|

| | |
|---|----|
| 1. Una España azul. Aspectos políticos y sociales | 21 |
| 2. Vida cotidiana. Entre el bien y el mal | 33 |
| 3. Mujeres en el primer franquismo | 54 |
| 3.1. La construcción de modelos y roles femeninos..... | 59 |
| 3.2. Las españolas y su <i>modus vivendi</i> | 74 |

| | |
|---|-----------|
| SEGUNDA PARTE: LA PROYECCIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE ESPAÑOL DE POSGUERRA (1940-1951)..... | 81 |
|---|-----------|

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 2. El cine, simbiosis de arte e industria con un fin: crear realidad..... | 82 |
|---|-----------|

| | |
|--|-----|
| 1. Conceptos sobre el cine y elementos constitutivos | 82 |
| 2. Cine e historia..... | 92 |
| 3. Características del cine español de posguerra | 98 |
| 3.1. Un cine controlado e intervenido: Nacionalismo, proteccionismo y censura | 99 |
| 3.2. La propaganda franquista en el cine | 111 |
| 3.2.1. <i>Mujeres de la posguerra en el NODO</i> | 119 |
| 3.3. Estilos y géneros cinematográficos cultivados por los principales realizadores | 127 |
| 3.4. La publicística: Carteles, programas de mano y fotografías de primeros actores y actrices..... | 139 |

CAPÍTULO 3. El binomio mujeres-cine argumental o de ficción 142

1. La imagen femenina en el primer franquismo: un objeto en la retina del Régimen..... 142
2. Films-paradigmas del ideario de feminidad del franquismo 162
 - 2.1. *Raza*. La idealización femenina del franquismo..... 162
 - 2.2. *Rojo y Negro*. Una visión falangista de la mujer 171
 - 2.3. *Reina Santa*. Dos símbolos del Régimen unificados..... 184
 - 2.4. *Locura de amor*. Exégesis del delirio causado por la infidelidad 192
 - 2.5. *Agustina de Aragón*. Un freno para el invasor 202
 - 2.6. *Ronda española*. Un acercamiento a la Sección Femenina. 213
3. La mujer en el cine de Edgar Neville. La excepción a la regla..... 223
4. Mujeres presas del estereotipo. Un recorrido por los principales modelos en el cine español autárquico..... 236
 - 4.1. Las reinas del hogar 236
 - 4.2. Las solteronas 240
 - 4.3. Santas, pecadoras y arrepentidas 244
 - 4.4. Las vampiresas..... 252
 - 4.5. Las folclóricas..... 256

CAPÍTULO 4. Iniciativas femeninas en el cine franquista..... 264

1. Los oficios cinematográficos femeninos: constitución y diferencias de género 264
2. Actrices: el sueño hecho realidad..... 269
3. Mujeres tras la cámara del régimen..... 281

CONCLUSIONES 291

VOLUMEN 2

| | |
|---|------------|
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA | 301 |
| ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS..... | 302 |
| FUENTES AUDIOVISUALES..... | 303 |
| FUENTES HEMEROGRÁFICAS | 304 |
| FUENTES FÍLMICAS | 306 |
| FUENTES ORALES | 310 |
| BIBLIOGRAFÍA | 311 |
| APÉNDICES | 343 |
| 1. TRANSCRIPCIÓN DE FUENTES ORALES | 344 |
| 1.1 Fernando Méndez Leite..... | 344 |
| 2.2. Amparo Rivelles..... | 349 |
| 2. FICHAS TÉCNICAS, CARTELERÍA Y FOTOGRAMAS DE LOS FILMS "PARADIGMAS" | 355 |
| 2.1. <i>Rojo y negro</i> | 355 |
| 2.2. <i>Nada</i> | 362 |
| 2.3. <i>Agustina de Aragón</i> | 366 |
| 2.4. <i>Raza</i> | 371 |
| 2.5. <i>Locura de amor</i> | 378 |
| 2.6. <i>Reina Santa</i> | 382 |
| 2.7. <i>Ronda española</i> | 386 |
| 3. ICONOGRAFÍA REPRESENTATIVA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS INVOLUCRADAS CON EL CINE ESPAÑOL DURANTE ESTE PERÍODO | 389 |
| 3.1. Guionistas | 389 |
| 3.2. Escritoras adaptadas..... | 386 |
| 3.3. Mujeres tras la cámara (Ayudantes de dirección, scripts, montadoras cinematográficas...) | 392 |
| 3.4. Principales intérpretes | 395 |

INTRODUCCIÓN

Investigar la historia sirviéndonos como recurso del Séptimo Arte ha constituido, hasta hace unos años, una tarea ardua repleta de dificultades para ser llevada a la práctica. Hoy día, en pleno siglo XXI, en el que la imagen ha cobrado importancia a pasos agigantados hasta el punto de pasar a ser hegemónica en muchos campos, este deseo es mucho más factible. La idea de que cine e historia podían y debían analizarse de una manera interactiva ha ido adquiriendo relevancia desde la segunda mitad del siglo XX, más concretamente desde principios de los años 60, cuando sus defensores, con Marc Ferro a la cabeza, hicieron caso omiso de las tendencias historiográficas cuantitativas vigentes entonces, que alejaban el cine del conocimiento histórico¹. Así, identificándonos con los presupuestos de Julio Montero, el cine no sólo refleja numerosos aspectos de la realidad, sino que interfiere en ella, habla de historia y contribuye a la construcción de la historia. Muestra el imaginario colectivo y a la vez colabora en su configuración, crea estereotipos y puede incidir en las pautas de conducta, llegando al gran público mucho más que los libros académicos, ya que un porcentaje elevado de la población actual sabe leer, pero lee poco².

En este marco teórico se sitúa la presente investigación. Hemos elegido como escenario histórico la primera etapa del franquismo, los años de posguerra, los más duros del régimen, desde 1940 hasta 1951. Años de represión, miedo, estraperlo y hambre. Años de exilio exterior e interior y de dolor generalizado. Años de euforia para un pequeño sector de la

¹ Ver al respecto, FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995 y LAGNY, Michele, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosh, 1997.

² MONTERO, Julio, “Fotogramas de papel y libros de celuloide”, en VVAA, DE PABLO, Santiago (Ed.), *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, p. 23.

población, que obtuvo ganancias en el terreno político, militar, civil y económico³. En ese contexto la cinematografía española participó en la socialización del proyecto franquista y contribuyó a reconstruir las identidades, subjetivas y colectivas, prestando un interés primordial a las de género, a los modelos ideales de feminidad y masculinidad, mediante diferentes dispositivos políticos, legislativos y culturales: códigos civil y penal, Fuero del Trabajo, normas jurídicas, libros escolares, discursos religiosos, morales e higiénico-médicos, actuaciones políticas –muy especialmente las de Sección Femenina y Acción Católica de la Mujer-, artículos de prensa, literatura de ficción y normativa –los Códigos de Urbanidad marcaron la pauta en este terreno-, canciones, programas de radio y producciones cinematográficas. Estos mecanismos socializadores funcionaron, por otra parte, como auténticas redes de poder, no sólo desde el punto de vista institucional, educando, encauzando y reprimiendo a la población mediante el ejercicio de pautas de comportamiento más o menos visibles, sino de una manera difusa, a la manera que proclama Foucault, como un poder que se encuentra en todas partes, vertical y horizontalmente, en la esfera pública y en la privada⁴.

En este sentido, la cinematografía española de los años cuarenta jugó un importante papel socializador y se configuró como una red de poder entre el público que acudía a las salas de cine. Las películas históricas recrearon o reconstruyeron mitos nacionales otorgándoles nuevos

³ CENARRO, Ángela, “Matar, vigilar y delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948), *Historia Social* nº 44, 2002, pp. 65-86.

⁴ DEL ARCO BLANCO, Ángel; FUERTES MUÑOZ, Carlos, HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio y MARCO, Jorge (eds.), *No sólo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1937-1977)*, Granada, Comares, 2013. Sobre el concepto foucaultiano del poder, ver FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*. 2ª ed, Madrid, La Piqueta, 1980 y RAMOS, María Dolores, *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 1993.

significados (*Reina Santa, Locura de amor, Agustina de Aragón*); otras trataron sobre los antecedentes y el desarrollo de la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencedores (*Raza, Rojo y Negro, Sin novedad en el Alcázar*). El “cine de cruzada”, de carácter netamente propagandístico, propagó consignas y modos de vida acordes con el ideario del Nuevo Régimen, reflejando las ventajas de pertenecer a la “España Azul”, metafóricamente el *cielo*, frente a la “España Roja” vencida y humillada, el *infierno*, en una visión maniquea de la vida, como se refleja en la cinta *Ronda Española*. Por otra parte, las películas folklóricas se convirtieron en el prototipo divulgativo de lo “andaluz” y por extensión de lo “español” (*La Lola se va a los puertos, La Dolores, Jalisco canta en Sevilla*). En fin, las primeras comedias de enredo contribuyeron a exhibir, al filo de los años cincuenta, un nuevo arquetipo de feminidad, el de las “chicas topolino”, un poco más modernas que las mujeres de Sección Femenina o las de Acción Católica⁵.

Como se sabe, los inicios del siglo XXI han estado marcados, en el terreno historiográfico, por los debates y balances sobre la nueva historia política, la memoria histórica, las consecuencias del giro posmoderno, a incidencia de la historia de las mujeres y la historia de género y las aportaciones de la historia cultural. Esta Tesis se centra, sobre todo, en los dos últimos ámbitos. Como historiador, quien escribe estas páginas se sintió motivado por dos hechos a la hora de elegir el tema. El primero fue comprobar el avance de las mujeres españolas durante el último tercio del pasado siglo XX, sobre todo en lo que respecta al desempeño de roles

⁵ COMPANY, Juan M., *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40 Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico*. Madrid: Visor Libros, 1999, 176; RAMOS, María Dolores y PEREIRA, Francisco Javier, “El matrimonio del cielo y el infierno. Una alegoría de la vida cotidiana en el franquismo”, en CAMPOS LUQUE, Concepción y GONZÁLEZ CASTILLEJO, María José (coord.), *Mujeres y Dictaduras en Europa y América. El largo camino*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

sociales que la equiparan en igualdad de derechos con el hombre⁶. El segundo, cursar el Programa de Doctorado “Relaciones de género, sociedad y cultura en el ámbito mediterráneo”, adscrito al Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga. Los contenidos de este Programa contribuyeron sin lugar a dudas a que adquiriera un conjunto de saberes y herramientas conceptuales y metodológicas que me han servido para abordar y desarrollar la investigación.

El objetivo general de la tesis ha sido examinar la primera década de la dictadura franquista desde la perspectiva de la historia del cine y la historia de las mujeres. Considero que el cine es un objeto de estudio en sí mismo, una fuente histórica y a la vez una importante manifestación del sistema de representaciones. Incide en las subjetividades, genera ideas, expectativas y emociones, legitima discursos normativos, entre ellos el de la diferencia sexual, difunde pautas de conducta y actúa como un importante elemento propagandístico⁷. Esa labor mediadora hay que interpretarla desde la óptica de los nuevos estudios culturales. Así, la narrativa cinematográfica constituye un ejemplo de la compleja relación que se establece entre los discursos y las prácticas sociales, o sea entre el film –el “texto”- y su contexto.

Partimos de la hipótesis de que el cine está social y culturalmente construido; sus diversos lenguajes adquieren un carácter mediador y

⁶ “El siglo XXI será el siglo de las mujeres. Hablamos del movimiento que ha constituido la mayor revolución del siglo que ahora acaba. La paridad entre el hombre y la mujer es una realidad en muchos ámbitos. Hay tantas universitarias como universitarios. Las jóvenes no buscan un título por distraerse o hacer algo, sino porque quieren usarlo. En estos momentos, la igualdad conseguida es bastante satisfactoria, pero no del todo. Ver CAMPS, Victoria, *El siglo de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1998; DURÁN, M^a Angeles (coord.), *Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario*, Madrid, Castalia, 1993 y LORITE MENA, José, *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*, Barcelona, Anthropos, 1987.

⁷ AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores, *La modernización de España 1917-1939*. Cultura y vida cotidiana. Madrid, Síntesis, 2002, pp. 287-290.

constitutivo de las experiencias sociales, tienen efectos de poder y de creación de significados en el público, que, sin embargo, puede reapropiarse e interpretar los mensajes y las imágenes que circulan por la pantalla desde una óptica propia, con capacidad incluso para producir fisuras en el discurso hegemónico. Este hecho deja al descubierto el interés de los relatos, los discursos y las representaciones culturales en la historia y la historiografía⁸. En este sentido, el cine español de la década de los cuarenta se ubica en un espacio político y cultural en el que diferentes agentes tratan de imponer sus criterios. Por ejemplo, los productores y realizadores vinculados a las diferentes familias políticas del franquismo; los actores y actrices representantes de los intereses del régimen y los censores políticos y eclesiásticos.

Esta Tesis pretende sacar a la luz también, utilizando el cine como fuente histórica, algunos aspectos relacionados con la construcción de la feminidad en los años cuarenta: roles, modelos normativos de comportamiento, relaciones con el otro sexo, pautas religiosas, discursos morales y vivencias. El cine pasa a ser, desde esta perspectiva, un documento que visibiliza el ideario político y las prácticas de vida, junto con otras fuentes de la historia. Al igual que otras manifestaciones culturales, las películas de la primera etapa de la dictadura muestran narrativas e imágenes que funcionarían como mecanismos transmisores de ideario triunfante en la Guerra Civil.⁹. España no fue un caso aislado. Sabemos que los Estados fascistas establecieron en sus cinematografías

⁸ BURKE, Peter, *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1991 y CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1994.

⁹ Ver CASTRO DE PAZ, José Luis, “¿Un cine fascista?”, en *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 33-53

historias y personajes ligados con pasadas glorias históricas. Así ocurrió, por ejemplo, en la Italia de Mussolini¹⁰.

La larga duración de la dictadura franquista ha condicionado la elección del periodo de estudio de esta investigación, que se ciñe, como hemos apuntado anteriormente, a los años comprendidos entre 1940 y 1951. Se trata de una coyuntura definida por acontecimientos históricos muy significativos y por unos rasgos propios en la trayectoria del cine español. La Tesis se abre paso desde la autarquía, las cartillas de racionamiento, el hambre, las epidemias, la represión más feroz y el aislacionismo internacional hasta la progresiva admisión del régimen en las esferas internacionales en plena guerra fría, vislumbrándose en el horizonte, al final de los años cuarenta, los pactos con la Santa Sede y los Estados Unidos y, a más largo plazo, fuera de los límites cronológicos de la investigación, el Plan de Estabilización y la doble apertura a Europa: emigración y turismo.

En el plano cinematográfico, se impulsará un cine que presenta unas líneas básicas comunes y reconocibles, salvo contadas excepciones. El año 1940 constituye una fecha clave, ya que se reorganiza el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), creado por Franco en 1938, auténtico punto de partida oficial del cine franquista¹¹; un año después sale a la luz la revista cinematográfica *Primer Plano*, plataforma de la intelectualidad

¹⁰ “El cine de la era mussoliniana fue pródigo en paralelismos entre las glorias pasadas, especialmente las de Roma antigua y de la República de Venecia, y las glorias que se pretendían en el nuevo régimen: Scipione l’Africano; Carmine Gallone, 1937), Condotieri (Luis Trenker, 1937), Il Ponte del Sospiri (Mario Bonnard, 1940), etc.” Cfr. BRUNETTA, Gian Piero: *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. II. Roma, Editori Riuniti, 1993); HERNÁNDEZ RUÍZ, Javier, “Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del imperio?”, en: FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, p.128.

¹¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002, pp. 271-290.

falangista que pretendía crear un cine “nacional”, y surge el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), cuyos antecedentes hay que situarlos en la Guerra Civil. Dirigido al principio por Tomás Borrás, amigo de Ramiro Ledesma Ramos, acogió en su seno la Sección Cinematográfica, muy jerarquizada y de talante corporativo, que contaría con tres grandes áreas: Producción, Distribución y Exhibición, hasta los años cincuenta en que surgieron el Grupo de Laboratorios y los Equipos de Doblaje.

En torno a 1951 sucedieron hechos históricos y cinematográficos lo suficientemente relevantes para generar cambios puntuales en la línea histórico-cinematográfica. Veamos a verlos más detalladamente a continuación.

Causas históricas

Como hemos apuntado, en 1951 empieza a fraguarse la ruptura de la autarquía española. Ese año Franco recibe las cartas credenciales del embajador de los EE.UU. y del embajador francés, empieza a firmar alianzas con el exterior y obtiene los primeros créditos norteamericanos¹². España ingresa en la Organización Mundial de la Salud y la Unión Internacional de Telecomunicaciones. Paulatinamente, debido a la incidencia de la Guerra Fría, obtendría reconocimiento político en los escenarios internacionales gracias al anticomunismo del Régimen y a la situación geoestratégica del país, que se consideraba puerta de entrada al Mediterráneo y bisagra con Iberoamérica. Así, Sherman y Franco

¹² “...La Bolsa anda de primera; la sesión fue muy movida resultando difícilísimo enterarse de la marcha de las cotizaciones, porque el bullicio al vocearse las ofertas y las demandas no permitía captar los precios; las cotizaciones de una veintena de valores subieron diez y más enteros. Quizá se deba la euforia alista a que el Subsecretario de Economía Exterior, don Tomás Suñer, se ha reunido en los Estados Unidos con los directivos del Export-Import Bank, los administradores de la E.C.A. y los representantes de organismos técnicos y financieros americanos, acordando la aplicación de las primeras partidas del crédito de 61,5 millones de dólares concedido a España, que se dedicarán a algodón, tractores y fertilizantes...” Ver ABC, 5 de marzo de 1951.

estudiaron las bases de un acuerdo de colaboración militar para la defensa de Occidente contra la situación de peligro que podía proceder de una supuesta agresión soviética. Ramón Tamames resalta que las relaciones con los Estados Unidos constituyeron un hecho crucial y señala: “En la autorización de la Ley de Seguridad Mutua para el año fiscal, se incluyó la consignación de un crédito a largo plazo del *Export-Import Bank*, destinado a la adquisición de productos agrícolas, materias primas y equipo por un valor total de 62,5 millones de dólares”¹³. La autarquía daba sus últimos coletazos. El fin del aislamiento internacional tocaba a su fin.

Otro de los factores que contribuyó a que 1951 se considerara un año de “cambios” fue la organización, en el terreno social, de la primera gran acción colectiva llevada a cabo tras el final de la Guerra Civil: la huelga general de Barcelona¹⁴, que se realizó en señal de protesta por la carestía de la vida y tuvo como detonante la subida del precio de los tranvías. Aunque no obtuvo respaldo en el resto del territorio nacional, simbolizó el primer conato importante de protesta en calles, fábricas y otros centros de trabajo. Ese mismo año se produjo una huelga de 48 horas en Vizcaya, pero de menor trascendencia que la anterior.

Así mismo, hay que tener en cuenta un suceso político ocurrido ese mismo año: la resurrección del falangismo en el gobierno, hecho que, según Javier Tusell, no beneficiaría la adaptación a la nueva coyuntura

¹³ TAMAMES, Ramón, “Un balance de la ayuda norteamericana”, en *La Historia del Franquismo*. Madrid, Diario 16, p. 359.

¹⁴ Según Payne, con motivo de la subida del precio del transporte se hizo un boicot a esta empresa pública para protestar por el racionamiento y los salarios bajos, que terminó en una huelga masiva en la industria. Varios cientos de miles de trabajadores dejaron su trabajo en lo que sería el acto más numeroso del sector industrial en la historia del régimen, y al que se siguieron pequeñas huelgas en Vizcaya y Guipúzcoa. Ver PAYNE, Stanley, “El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía”, *Historia* 16, nº 28, 1997, p. 106.

internacional. Aun así, personas como Artajo y, sobre todo, Carrero Blanco, apaciguaron la situación con sus gestiones¹⁵.

La creación del Ministerio de Información y Turismo representa también una importante razón para acotar el final del periodo histórico elegido. El nuevo organismo político se aprestó a desarrollar una doble labor: por un lado, controlar las expresiones de la creciente oposición al régimen, que se evidenciaban incluso en un sector de las fuerzas vencedoras en la Guerra Civil; y por otro, ofrecer a los países extranjeros una imagen abierta de la vida española que atrajera ayudas económicas y turistas. Fue una contradicción insalvable, que tuvo una clara repercusión en el cine. La producción de películas pasó a depender desde entonces del citado Ministerio¹⁶.

Causas cinematográficas

En primer debemos señalar que la productora CIFESA, uno de los grandes baluartes del cine español hasta esos momentos, inició su decadencia a comienzo de los años cincuenta, debido a una política de inapropiadas gestiones e inversiones¹⁷. García Escudero, situado al frente de la Dirección General de Cinematografía, tuvo que hacer frente a las consecuencias derivadas de la producción de varias películas rodadas y exhibidas casi a la vez: la realización de *Alba de América* se asocia de forma muy directa con el declive económico de la citada productora;

¹⁵ Tusell, Javier, “Un relevo de guardia”, en *La Historia del Franquismo*, Madrid, Diario 16, p.341.

¹⁶ TORRES, Augusto M. (ed.), *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 209-

¹⁷ CIFESA también se hizo cargo de algunas de las más importantes películas históricas, e igualmente de la reconstrucción de castillos y palacios. La productora tiraba la casa por la ventana, motivo que causó parte de su fracaso final, aunque igualmente influyeran poderosas razones políticas. Ver GALÁN, Diego, “El cine español de los años 40”, en GUBERN, Román (coord.), *Un siglo de cine español*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 117-118; FANÉS, Félix, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1981; CASTRO DE PAZ, José Luis, “La segunda etapa de CIFESA. Hibridaciones, superproducciones. Películas de ambientación histórica”, en *Un cinema herido*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 133-146-

*Surcos*¹⁸ generaría una gran controversia política en el aparato franquista por sus toques neorrealistas que muchos consideraron atrevidos y “fuera de tono”; en fin, *Esa pareja feliz* se situó en una línea realista muy similar, constituyendo una experiencia renovadora en el cine español. Por otra parte, la proyección en el Instituto Italiano de Madrid, en 1951, de un ciclo cinematográfico dedicado al Neorrealismo alentó a varios cineastas españoles, deseosos de dar un giro que acabara con los escenarios de cartón piedra, los relatos históricos y a los romances enrejados. De este modo, el elenco de directores afines al Régimen, como Gil, Sáenz de Heredia, Iquino, Román y Orduña, obtuvo la réplica del grupo abanderado por Berlanga, Bardem, Nieves Conde, Mur Oti, Rovira Veleta, Forqué y Del Amo, directores que impulsaron a partir de entonces un estilo de cine diferente.

A pesar del continuismo de las propuestas desarrolladas en los años cuarenta, las narrativas, imágenes y arquetipos que caracterizan las nuevas películas de los cincuenta invitan a reflexionar sobre los cambios producidos en el celuloide español. Especial importancia tienen las transformaciones experimentadas en el paradigma de feminidad, ligado en la década anterior no sólo a los ideales de Sección Femenina y de Acción Católica, sino a la propia personalidad del Caudillo, como demostró al escribir el guion de *Raza*.

¹⁸ Realizada por el falangista-hedillista José Antonio Nieves Conde, *Surcos* tropezó de lleno con la censura cinematográfica. La película trataba el éxodo campesino hacia las grandes ciudades (se estima que entre 1951 y 1956 unos 250000 campesinos abandonaban anualmente los campos españoles) y mostraba las vicisitudes de una familia rural emigrada a Madrid. Al parecer, ciertas escenas, en las que aparecían hampones y prostitutas, irritaron la sensibilidad de algunos censores. Especiales comentarios mereció la escena en que Marisa de Leza, en combinación y sobre una cama deshecha, fumaba un cigarrillo, así como otra en que la misma actriz miraba a Maruja Asquerino desnudarse (por supuesto fuera de campo). *Surcos* constituyó una flagrante provocación a las normas que regían la producción cinematográfica española, y su presentación en el Ministerio levantó una auténtica polvareda. García Escudero tuvo que abandonar poco después la Dirección Nacional de Cinematografía. Ver GUBERN, Roman y FONT, Domenech, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, p. 66.

Hay que recordar que el cine español fue uno de los vehículos utilizados para configurar los roles y comportamientos de las mujeres españolas. Pero obviamente las imágenes femeninas estaban distorsionadas o se mostraban de una manera imprecisa en las películas, hecho que se manifiesta al trabajar en el campo de los símbolos y los signos. Así, tras una heroína del siglo XIX, una reina ejemplar o una folklórica, hay elementos transmisores e informaciones que se sitúan al margen de lo meramente aparente. Por ello, si el método sociológico sitúa el análisis en una sociedad determinada y el estudio del discurso político-propagandístico conduce a la disección de los guiones filmicos, el uso de la semiología aplicada al cine refleja códigos de comunicación y signos que incluyen imágenes, indumentarias, hábitos, usos sexuales y fotos. Elementos fundamentales, en definitiva, para obtener una información lo más plural posible¹⁹. Hemos aplicado en la Tesis el método semiológico, utilizado por las/los especialistas en teoría fílmica y crítica feminista para analizar el cine de la primera etapa de la dictadura. En este sentido el estudio del medio cinematográfico se ha centrado en diferentes lenguajes: narrativo, estético y funcional. La perspectiva de género y los estudios feministas han contribuido a que contemplemos y reinterpretemos lo que antaño, por la presencia exclusiva de la mirada masculina, permanecía en las sombras.

Llevar a cabo esta investigación ha supuesto, entre otras obligaciones, la de analizar críticamente un número estimable de películas, más de cien, para obtener un conocimiento lo más preciso posible del

19 Ver al respecto: LAURETIS, Teresa, Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine, Madrid, Cátedra, 1992; COLAIZZI, Giulia, Feminismo y Teoría fílmica, Valencia, Eutopías, 1995; KUHN, Annette, Cine de mujeres, Madrid, Cátedra, 1991; KAPLAN, E. Ann, Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara, Madrid, Cátedra, 1998; PARRONDO COPPEL, Eva, Feminismo y cine, Secuencias, nº 3, Madrid, 1994, pp. 9-20.

contexto histórico-cinematográfico. Dichos trabajos filmicos se han sometido a sucesivos análisis, teniendo en cuenta que las miradas y lecturas pueden y deben ser plurales. Las filmotecas, videotecas y canales específicos por vía satélite nos han facilitado el trabajo. Hemos utilizado también fuentes documentales, como los legajos depositados en el Archivo de la Administración del Estado, para calibrar el enorme peso de la censura. Así mismo, hemos recurrido a la prensa (*Arriba*, *Pueblo*, *ABC*, *La Vanguardia*, entre otros), las revistas de cine (*Primer Plano*, *Fotogramas*, *Cámara*, *Imágenes*, *Secuencias*) y otras publicaciones hemerográficas depositadas en diferentes archivos, bibliotecas y hemerotecas. La bibliografía de carácter general y específico (histórica, cinematográfica, de género) nos ha servido para centrar y contextualizar numerosos aspectos de la Tesis. A ello hay que sumar las fuentes audiovisuales: entrevistas a realizadores, actrices y actores generadas en los canales televisivos, y diversos documentales. Igualmente, las colecciones de fotos y los cárteles cinematográficos. Conscientes de la importancia de las fuentes orales, hemos recabado los testimonios de Fernando Méndez Leite y Amparo Rivelles.

La estructura de la investigación gira en torno a dos ejes. En la primera parte, denominada *La situación de las mujeres españolas en los insufribles años de posguerra*, se sitúa el primer capítulo, que plantea un recorrido por la sociedad española de los años cuarenta, prestando atención a los roles y formas de vida de las mujeres. La segunda parte: *La proyección de las mujeres en el cine español (1940-1951)*, abarca los tres capítulos restantes. En el segundo se abordan los rasgos de la industria cinematográfica desde diversas perspectivas: política, propagandística y publicística, entre otras. El tercero, núcleo central de la Tesis, analiza a las mujeres en el cine argumental o de ficción, a partir de seis cintas

paradigmáticas del ideario franquista. El cuarto y último capítulo se centra en los oficios cinematográficos femeninos delante y detrás de la cámara. El trabajo de investigación finaliza con un apartado de conclusiones, al que se suma la relación de archivos y centros de investigación utilizados, las fuentes, la bibliografía y un apéndice documental que incluye la transcripción de las fuentes orales así como diversos fotogramas de los films analizados.

PRIMERA PARTE:

LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS INSUFRIBLES AÑOS DE POSGUERRA

CAPÍTULO 1.

UN RECORRIDO POR LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN LOS AÑOS 40. LAS MUJERES Y SU MODUS VIVENDI

Nunca, nunca sabremos lo que es la verdadera libertad porque, aunque hubiera libertad política, lo cual es mucho decir, la sociedad no aceptaría otras libertades. Las costumbres, la vida cotidiana, seguirían siendo las mismas.

(Josefina Aldecoa)

1. Una España azul. Aspectos políticos y sociales

Las pretensiones de este primer capítulo son, estableciendo un símil cinematográfico, analizar el contexto, los escenarios y ambientes del Nuevo Régimen. Las repercusiones e interacciones entre dicho contexto y los productos fílmicos de la primera década de la Dictadura contribuyeron a consolidar, junto con otros dispositivos políticos, legislativos, culturales e ideológicos, una visión del mundo donde la patria, la religión, el orden, la familia y la diferencia sexual formaron parte del discurso hegemónico, de la identidad nacional y del imaginario colectivo. El nacional-catolicismo no puede entenderse sin el retorno al más rancio conservadurismo político, el restablecimiento de los ritos religiosos y a moral católica, parcialmente desplazados por el proyecto secularizador y laicista de la Segunda República, y el obligado regreso al hogar de las mujeres españolas, que vieron cerrarse ante ellas el camino hacia la emancipación, la igualdad y los derechos planteado durante el primer tercio del siglo XX y materializado en los años treinta. El “nuevo” modelo normativo de feminidad hay que interpretarlo en clave doméstica y maternal, en consonancia con el “destino biológico” de las mujeres, y estaba impregnado por un profundo

componente católico y patriótico. Obviamente los hombres también sufrieron la pérdida de derechos y libertades y tuvieron que replantearse los significados de la virilidad asociados a la idea del Imperio, las demostraciones de fuerza, valor y de beligerancia extremas y el ejercicio del poder en todos los ámbitos²⁰. Los roles de feminidad y masculinidad fueron impuestos de forma autoritaria en el marco de una lógica totalitaria, que no dejaba margen a la discrepancia e iba ligada a la política represiva y a un clima de miedo individual y colectivo.

No en vano la Guerra Civil Española²¹ dio paso a una primera fase de dictadura en la que el régimen asentó sus bases ideológicas y políticas, con la pretensión de perpetuarse el mayor tiempo posible. Por ello, a través de su propia ejecución legislativa, de medidas políticas de todo tipo, de numerosos dispositivos educativos y culturales como la radio y el cine, o, incluso, mediante una forma *sui generis* de enseñanza de la historia, impuso con todos los medios de presión y represión²² a su alcance, la sumisión y resignación de la mayoría de la gente. En ese marco político una de las grandes preocupaciones de mujeres y hombres fue sobrevivir en una España embargada por la miseria. El hambre, la pobreza o las enfermedades debilitaban a la población, que debía recurrir a todo tipo de

²⁰ Ver NASH, Mary (ed.), Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la Dictadura Franquista. Granada, Comares, 2013.

²¹ Según Moradiellos, España tenía en 1940 una población total de 25,87 millones que estaba físicamente diezmada y exhausta tras una guerra devastadora y que, al menos en su mitad, podía clasificarse como potencialmente hostil al régimen de los vencedores. El conflicto había provocado una sangría demográfica de un mínimo de 300.000 muertos, otros 300.000 exiliados permanentes y 270.000 prisioneros políticos en 1940. El crecimiento vegetativo de la población española registró en el quinquenio 1936-1940, la tasa más baja de todo el siglo. Ver MORADIELLOS, Enrique, La sociedad española de la posguerra: tiempo de silencio, hambre y miseria, en: La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad, Madrid, Síntesis, 2000, p. 81 y DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, Hambre de siglos. Mundo rural y apoyos sociales del primer franquismo en Andalucía oriental. Granada, Comares, 2007.

²² Ver MIR CURCÓ, Conxita (ed.) “La represión bajo el franquismo”, Ayer, nº 43, 2001 y Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra. Lleida, Milenio, 2000.

recursos, más allá de la utilización de las cartillas de racionamiento (recurso legal), como por ejemplo la consecución clandestina de artículos mediante el estraperlo²³ (recurso ilegal). Durante el tiempo que duró la Segunda Guerra Mundial se manifestó el contraste entre el ambiente alegre que rodeaba a algunos españoles, que disfrutaban “la paz” y obtenían beneficios económicos con sus negocios fraudulentos y la nefasta situación económica de la mayoría. Las malas cosechas, el acaparamiento y la ocultación obligaron a introducir el racionamiento. Este mecanismo, discriminatorio y poco operativo tenía su réplica en el estraperlo, que funcionó a pequeña, mediana y gran escala, produciendo en este último caso grandes ganancias a los que negociaban con el hambre de la gente. Las mujeres solían acudir al mercado negro para obtener artículos básicos para la alimentación. Algunas “trapicheaban” en pequeñas cantidades (café, azúcar o penicilina, muy demandada debido a las grandes epidemias) o intercambiaban artículos de consumo. Muchas eran, además de “amas de casa”, “cabezas de familia”, viudas o mujeres de presos políticos a las que les tocó asumir la responsabilidad de la supervivencia de sus familias²⁴. Hasta el final de la década no se atenuó la escasez. La mayoría de la población, independientemente del bando donde se hubiera situado durante la Guerra Civil, se vio afectada por la carestía y la malnutrición. La situación se agravaría con la aparición de enfermedades que causaron

²³ “La palabra estraperlo deriva del nombre de un sistema de juego de ruleta que dos empresarios holandeses trataron de introducir en España en los años 1934-35, dando lugar a uno o dos escándalos menores de corrupción. Pronto se convirtió en un término simbólico para denominar manejos corruptos, e inmediatamente después de la Guerra Civil de 1936-39 fue de uso común como sinónimo del cada vez más extendido mercado negro...” PAYNE, Stanley G., “El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía”, Historia 16, nº 28, Madrid, 1997, p. 20.

²⁴ BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación y PRIETO BORREGO, Lucía, Así sobrevivimos al hambre. Estrategias de supervivencia de las mujeres en la posguerra española. Málaga, CEDMA, 2003 y RAMOS, María Dolores, “La importancia de lo cualitativo en la Historia. Fuentes orales y vida cotidiana”, en SEGURA GRAIÑO, Cristina (ed.). La voz del silencio. II. Historia de las mujeres. Compromiso y método. Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, pp. 135-155.

estragos e incidieron en la tasa de mortalidad, especialmente, fiebres tifoideas y tuberculosis, que provocaron miles de muertes, y otras patologías no tan irreversibles como la sarna y la difteria²⁵.

En los prolegómenos de su mandato como dictador e intentando rememorar “el pasado glorioso y laureado de España”, Franco adoptó símbolos, consignas y estilos del fascismo italiano apreciables en aspectos tales como el organigrama de las instituciones del Estado, la utilización de la violencia como método resolutivo, la práctica de una política autosuficiente, y, quizá el signo más visible de todos, el saludo con el brazo extendido a la manera fascista. De cualquier modo, en palabras de Glicerio Sánchez, una de las diferencias fundamentales entre el franquismo y los partidos nacional-fascista italiano y nacional-socialista alemán fue que estos últimos llegaron al poder por procedimientos legales, mientras que el partido de la FET y de las JONS en el que se apoyó la dictadura franquista se consolidó en el poder después de la contundente intervención del ejército sublevado para destruir la república democrática e implantar el Nuevo Estado²⁶. Otros autores, como Edward Malefakis, discrepan de la postura anterior alejando de la dictadura franquista el término fascismo, pero ese debate se aleja del objetivo de nuestra investigación²⁷

En cualquier caso, una de las primeras preocupaciones del dictador fue contentar y unificar la diversidad de sectores políticos, militares y religiosos, que resultaron claves para llegar al poder, conteniendo o

²⁵ Un estudio referido a Málaga en JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, El tifus en la Málaga de la posguerra. Un estudio histórico-médico. Un estudio histórico-médico en torno a una enfermedad colectiva. Málaga, Universidad de Málaga, 1990.

²⁶ SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, “Líneas de investigación y debate historiográfico”, en SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (ed.), El primer franquismo (1939-1959), Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 24.

²⁷ “MALEFAKIS, Edward, “¿Fue fascista el régimen franquista?”, en GARCÍA DELGADO, José Luis (coord.), Franquismo. El juicio de la historia, Madrid, Temas de hoy. Historia, 2000, p. 38. Para él, la dictadura de Franco no tomó casi nada del nazismo y adoptó sólo algunas de las características menos fascistas de la Italia de Mussolini.

matizando las divergencias entre monárquicos, carlistas, militares y políticos católicos. Franco no creía en un sistema democrático ni en los partidos políticos. Su caudillaje se basaba en la necesidad de justificar su poder personal mediante procedimientos de todo tipo. Por otra parte, el Nuevo Estado empezaría a dejar constancia de sus verdaderos objetivos al imposibilitar una reconciliación con los derrotados en la Guerra Civil. Semejante intransigencia se vio refrendada con una política represiva y de exterminio hacia los vencidos que había comenzado en la Guerra Civil: fusilamientos, personas desaparecidas, juicios sumarísimos sin garantías cárceles repletas de presos y presas, muchas de ellas con sus hijas e hijos pequeños,²⁸ aspectos sexuales de la represión femenina (violaciones, rapados, purgantes, entre otros)²⁹, régimen de trabajos forzados que

²⁸ Un documento memorialístico de gran valor político y emocional es la recopilación de la correspondencia cruzada entre Carmen Gómez Ruiz y Luis Campos Osaba. Ver LEMUS, Encarnación (Documentación, Introducción y Estudio preliminar), *Cárcel de amor. Una historia real en la Dictadura franquista*. Sevilla, Fundación El Monte, 2005. La reproducción del siguiente testimonio, debido a una mujer, es un ejemplo de la actitud de los presos políticos en las cárceles: “A mi hermana, para que vea que “aquí” también se ríe. Cuando murieron mis abuelos, Manuela Álvarez Martínez y Antonio Bermúdez Marín, presos republicanos durante la Guerra Civil española, no hubo herencia que repartir, pero sí un buen puñado de recuerdos (dibujos, fotografías, documentos...) de más de cuarenta años de vida en común. En la fotografía aparece mi abuela, junto a otras presas republicanas, en el colegio de los Salesianos de Santander, convertido en cárcel, vestidas para representar la zarzuela Gigantes y cabezudos, de Manuel Fernández Caballero. En el reverso de la foto puede leerse una dedicatoria: “A mi inolvidable hermana, para que vea que aquí también se ríe (sic) un poco. Un abrazo fuerte de Lita. Absolvieron a mi abuela de una condena a muerte, y salió de la cárcel y de una guerra en la que perdió a su primer hijo, Antonio, pero que no consiguió cambiar los rasgos que siempre la caracterizarían: su alegría, sus ganas de vivir, la tolerancia hacia los que pensaban diferente a ella y sus valores de mujer de izquierdas. (Violeta González Bermúdez Elechas)” GONZÁLEZ SALAS, Joaquín, *Cartas desde la cárcel. EL PAÍS SEMANAL*, nº 1394, 15-06-03, p. 24. O bien: “...Absolvieron a mi abuela de una condena a muerte, y salió de la cárcel y de una guerra en la que perdió a su primer hijo, Antonio, pero que no consiguió cambiar los rasgos que siempre la caracterizarían: su alegría, sus ganas de vivir, la tolerancia hacia los que pensaban diferente a ella y sus valores de mujer de izquierdas. (Violeta González Bermúdez Elechas)” Ver GONZÁLEZ SALAS, Joaquín, *Cartas desde la cárcel, EL PAÍS SEMANAL*, nº 1394, 15-06-03, p. 24.

²⁹ SÁNCHEZ, Pura, *Individuos de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*. Barcelona, Crítica, 2009; MORENO, Mónica, “La Dictadura Franquista y la represión de las mujeres”, en NASH, Mary (ed.), *Represión, resistencias, memoria...*, op. cit., pp.1-21; VYNES, Ricard, BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación, “Investigaciones sobre represión franquista en Andalucía desde una perspectiva de género”, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Andaluzas en la Historia*.

supusieron el empleo de mano de obra gratuita en la construcción de ferrocarriles, carreteras, pantanos, canales y monumentos. Los que pudieron exiliarse o esconderse en sótanos o desvanes no salieron mucho más beneficiados³⁰. Un sometimiento, en definitiva, que condujo a numerosos sectores de población a poner en práctica el instinto de supervivencia, igualmente propio de los regímenes fascistas³¹. Pero también a resistir y hacer frente a la dictadura en la clandestinidad, tanto en el “monte”, en la guerrilla, como en las células comunistas en pueblos y ciudades, implicándose en esta lucha las mujeres³².

Conviene recordar, por otra parte, que hasta el año 1945 militares y falangistas dispusieron de peso específico en los gabinetes gubernamentales del franquismo, siendo Serrano Suñer, gran admirador de la Italia fascista y cuñado del “Generalísimo”, quien se erigiría en una figura importante de esta política inicial. No obstante, Franco demostró estar por encima de todos y no vaciló en los momentos que consideró oportuno en destituir o cesar a quienes pudieran provocar alguna fisura en su proyecto político. Además, utilizó todos los instrumentos a su alcance

Reflexiones sobre política, trabajo y acción colectiva. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012, pp. 89-110; VINYES, Ricard, Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas. Madrid, Temas de Hoy, 2002.

³⁰ FRASER, Ronald, Escondido. El calvario de Manuel Cortés. Barcelona, Crítica, 2006.

³¹ ARCAS, Fernando (dir.), Yo estuve allí. Una historia oral de la Guerra Civil y el Franquismo en Málaga. Málaga, Editorial Sarriá, 2011.

³² ROMEU ALFARO, Fernanda, El silencio roto. Mujeres contra el franquismo. Oviedo, Gráficas Summa, 1991; LEMUS, Encarnación, y CORDERO OLIVERO, Inmaculada, “La malla de cristal. Actividad política y vida de las comunistas andaluzas en la clandestinidad de los años cuarenta”, Spagna Contemporanea nº 16, 1999, 101-120 y “El contramodelo femenino del franquismo. Clandestinas andaluzas durante la posguerra”, en CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar (coord.), Exilio femenino. Huelva, Universidad de Huelva, 1999, 125-144. MARTÍNEZ, Cándida y RAMOS, María Dolores, “La memoria histórica de las mujeres. Perspectivas de género”, en MÁRTÍNEZ, Fernando y GÓMEZ OLIVER, Miguel (coord.), La memoria de todos. Las heridas del pasado se curan con más verdad. Sevilla, Fundación Alfonso Perales, 2014, pp. 179-199; RODRIGO, Antonina, “Manuela Díaz Cabezas, “La Guerrillera”, en Mujer y exilio. 1939. Madrid, La Compañía Literaria, 1999, pp. 207-214.

para demostrar que estaba ungido por la gracia de Dios, erigiéndose en guardián occidental contra el comunismo, haciendo creer a la población que era un linde de las finanzas, un habilísimo cazador y pescador, o un militar excepcional capaz de desafiar a Hitler. Ser un buen español equivalía en los años cuarenta a ser franquista.

Concluida la Segunda Guerra Mundial y tras una dudosa e inconsistente declaración franquista de neutralidad³³, España quedó aislada por deseo expreso de las potencias victoriosas aliadas, motivo por el que Franco estimó conveniente “desfascistizar”³⁴ el régimen para otorgarle un estilo propio, trazando unos objetivos que abrieran las puertas hacia el exterior. El más significativo fue introducir un nuevo lote de leyes para dar al régimen un contenido jurídico más “objetivo” y potenciar el simulacro de que se garantizaban unos derechos políticos básicos. En relación con las mujeres, se consolidó un ordenamiento jurídico discriminatorio, muy conservador y paternalista, que veía en ellas a “seres obligados a una función social específica basada en su capacidad reproductora y maternal”³⁵. Mónica Moreno señala que fue una legislación subordinada en

³³ Javier Tusset en su libro Franco y Mussolini. La política española durante la segunda guerra mundial, escrito en colaboración con Genoveva García Queipo de Llano, explica que, si bien la posición de Franco fue siempre cautelosa, durante meses estuvo dispuesto a intervenir en la guerra a favor del Eje a cambio de cesiones territoriales o, al menos, la seria promesa de las mismas. Si no lo hizo fue porque ni la presión de Hitler o Mussolini fue tan insistente, ni el Mediterráneo era el centro de las obsesiones del primero, ni estaba al frente de un país que por su grado de unidad interna y su situación material y alimenticia fuera capaz de hacerlo...” TUSSEL, Javier, Franco no fue neutral, Historia 16, nº 141, Madrid, 1988, p.12.

³⁴ El detonante de la desfascistización del régimen de Franco fue la caída de Italia en Julio de 1943. Comenzaría un mes después y continuaría a lo largo de la extensa historia del régimen, descartando lenta pero progresivamente los viejos vestigios del fascismo. En opinión de Payne, esta operación no se completaría hasta después de la muerte de Francisco Franco tras la disolución del Movimiento en 1977. Ver PAYNE, Stanley G, Franco y José Antonio: ¿rivales o aliados?, Historia 16, nº 266, Madrid, 1998, p. 71.

³⁵ RUÍZ FRANCO, Rosario, ¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 27

materia civil, punitiva en derecho penal y excluyente en el laboral³⁶. Así se demuestra en las reformas introducidas en el Código Civil de 1889, que implantó el matrimonio canónico e indisoluble y la desigualdad entre los cónyuges, una medida que obligaba a la esposa a obedecer al marido, a pedir su consentimiento para administrar su salario, comprar o vender bienes o presentarse a juicio. También el Código Penal, reformado en 1944, introducía un doble rasero sexual y penalizaba el adulterio femenino, el aborto y la venta y propaganda de anticonceptivos. Por otra parte, el derecho laboral, que apartó a las mujeres casadas del mercado de trabajo a partir del Fuero de 1938, potenció la discriminación femenina con otras medidas: prohibición de algunas profesiones a las mujeres, establecimiento del subsidio familiar, dote matrimonial a las casadas para que abandonaran el puesto laboral y salarios más bajos que los percibidos por los hombres en el ejercicio de la misma actividad económica³⁷

En esta operación de camuflaje ideológico los esfuerzos para aproximarse al Estado Vaticano fueron considerables, intensificándose la imagen católica del régimen. Por otro lado, se intentó reducir la aversión de los países democráticos, mediante el oscurecimiento primero o el desplazamiento después de los roles de Falange en el gobierno y se pretendió disfrazar en vano el sistema dictatorial. Sin embargo, antes que llegasen las primeras aceptaciones exteriores, el franquismo se adhirió a un "chauvinismo" consistente en declarar abiertamente la grandeza y autosuficiencia del país frente a la incompetencia extranjera, subrayada, desde esta perspectiva, por el decisivo papel de los comunistas a la hora de promover la animadversión más virulenta contra el Estado español. Fue, sin

³⁶ MORENO, Mónica, op. cit., p. 9.

³⁷ VALIENTE, Celia, "Las políticas para las mujeres trabajadoras en el franquismo", en NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 145-178.

duda, una difícil etapa en la historia de la Dictadura, a la que hubo de hacer frente Carrero Blanco, autor de la consigna: “Orden, unidad y aguantar”. En ese contexto una parte de la opinión pública española de carácter moderado apoyó al régimen en esta fase de ostracismo. El respaldo exterior más crucial, entre los años 1946 y 1948, provino del nacionalismo social argentino de Juan Domingo Perón, encarnado por otra parte en la carismática figura de su esposa Eva Perón³⁸. España, pudo subsanar en parte el hambre de su población mediante las importaciones alimenticias – básicamente el trigo- de procedencia argentina.

El final del ostracismo surgió con el inicio de la Guerra Fría, devenida, como se sabe, a raíz del enfrentamiento por la supremacía mundial de dos grandes bloques de países con ideologías contrapuestas y capitaneados, respectivamente, por los Estados Unidos y la Unión Soviética. Transcurrido un tiempo, el boicot internacional hacia Franco se volatizaría. Aunque Truman, presidente americano a finales de la década, continuaba siendo hostil a Franco³⁹, sus altos militares empezaron a verlo como un aliado estratégico favorable a sus intereses. Poco antes del inicio de 1951 llegó el embajador norteamericano a Madrid. A pesar de que España no había sido incluida en el Plan Marshall, o no pertenecía aún a organizaciones como la ONU o la OTAN, la Dictadura comenzaba a superar su escollo más complicado: el aislamiento forzoso y absoluto.

Marzo de 1951 fue una fecha significativa para el dictador al producirse, como hemos señalado en otro lugar, el primer brote de

³⁸ Ver: BERGALLI, R.; MARI, E. (coord.) Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX-XX, Barcelona, PPU, 1989; RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino, “El acontecimiento: Eva Perón”, en El Nudo. Catecismo social de una época, Madrid, Universidad Complutense, 1999, p. 203.

³⁹ Según Luís Suárez Fernández, finalmente Truman se rindió a la evidencia. Tuvo que reconocer que, aunque su deseo era otro, se veía obligado a nombrar embajador en Madrid., Ver “Truman nombra embajador”, en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (coord.), Franco. La historia y sus documentos, Madrid, Urbión, Tomo 11, 1986, p. 12.

descontento de la población. Los motivos principales fueron el prolongado racionamiento y la subida de tarifas de los transportes, que derivaron en una masiva huelga en Barcelona. A pesar de la forma en que fueron reprimidas, las clases trabajadoras consiguieron algunas concesiones económicas, produciéndose así una fisura en los intereses del régimen. Con todo, uno de los aspectos que caracterizaron los primeros años de la Dictadura fue el silencio de una sociedad atrasada, constituida en un 50% por trabajadores y trabajadoras agrícolas, presa de un problema que el franquismo no parecía demasiado interesado en paliar: el analfabetismo. Sumado al miedo, el hambre, la sumisión y el silencio, este hecho repercutiría en el escaso interés de la población por las cuestiones políticas y los asuntos de Estado. Por su parte, la clase media, liderada por una burguesía poco emprendedora, hacía gala de debilidad y escasa iniciativa. El historiador Santos Juliá ha realizado un excelente retrato de la sociedad de posguerra, que califica de reprimida, regimentada y *recatolizada*, citando un ensayo de Dionisio Ridruejo fechado en 1940⁴⁰. Una sociedad carente de opinión, pero integrada en el sistema autoritario y confesional, debido a la presencia de la iglesia y el ejército. Como es sabido, en la década autárquica la institución eclesiástica adquirió un gran protagonismo en la vida pública y en la sociedad española. Ideológica y culturalmente el catolicismo se convertiría en hilo conductor de ritos sociales y religiosos, y de numerosos hábitos de la vida cotidiana, contraviniendo así las pautas

⁴⁰ Sitúa en un extremo a la clase alta, que presentaba dos caras, agraria, de corte aristocrático e industrial y financiera, contagiándose ambas de lo peor de ambos mundos: el espíritu de codicia, la moral del rentista, la desconfianza hacia el riesgo y el gusto por el privilegio. En el otro extremo, a una clase obrera que solía pecar de extremista y apostaba por horizontes revolucionarios “mal calculados”. Entre ambas, una gran masa media que respiraba apoliticismo, apego a los hábitos tradicionales, temor a las mudanzas, confianza en las autoridades fuertes y superstición por el orden público. Integrada por campesinos propietarios, pequeños y medios, artesanos y pequeños industriales, comerciantes y rentistas, asimilaba también en provincias a una parte de la clase intelectual de profesiones libres. Ver JULIÁ DÍAZ, Santos, “La sociedad”, en VVAA, *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, pp. 57-110.

secularizadoras de la Segunda República. Estableciendo una relación recíproca, Religión y Estado se sostuvieron mutuamente mediante sus respectivos discursos y prácticas⁴¹. El estamento militar fue otro de los pilares del franquismo. En los años cuarenta los altos mandos del Ejército chocaron a veces con los de Falange y administraron justicia de manera implacable combatiendo todo lo que sonara a liberalismo, democracia o república, y no digamos a comunismo, socialismo y anarquismo. Eran omnipresentes. Resultaba extraño adentrarse en las esferas del poder sin toparse con ellos. Un buen conocedor de aquellos años, el escritor Camilo José Cela, refleja en su excepcional libro *La Colmena* lo aquí expuesto:

“Martín sale por Lista y al llegar a la esquina de General Pardiñas le dan el alto, le cachean y le piden la documentación [...] Martín habla suplicante, acobardado, con precipitación. Martín está tembloroso como una vara verde.

- No llevo documentos, me los he dejado en casa. Yo soy escritor, yo me llamo Martín Marco [...]

A Martín le extraña que el policía no le reconozca.

- Colaboro en la prensa del Movimiento, pueden ustedes preguntar en la Vicesecretaría, ahí en Génova. Mi último artículo salió hace unos días en varios periódicos de provincias. Se llamaba *Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica*.

El policía chupa su cigarrillo.

- Ande, siga. Váyase a dormir que hace frío. [...]

Martín aprieta el paso y no vuelve la cabeza, no se atreve. Lleva dentro del cuerpo un miedo espantoso que no se explica...”⁴².

⁴¹ Lo español y lo católico resultaban intercambiable y nadie podía pretender separarlos. Ver MIRET MAGDALENA, Enrique, “Catolicismo y franquismo”, *Historia* 16, nº 115, Madrid, 1985, p.70.

⁴² CELA, Camilo José, *La Colmena*, Barcelona, Noguer, 1978, p. 208.

Resulta fácil deducir el difícil modo de vida de la población. La ausencia de libertades impedía actuaciones diferentes a las estipuladas por la ideología oficialista, las consignas de Falange y las medidas de control social puestas en marcha desde el poder. Hablar más de la cuenta equivalía a correr un enorme riesgo. Aunque en otros casos, lamentablemente, “hablar” ayudaría a algunas personas temerosas de su propio historial a sobrevivir, sobre todo si delataba a alguien con un pasado oculto y “denunciable”. En este sentido viene a nuestra memoria uno de los finales más escalofriantes de la historia del cine español, el de la película *La lengua de las mariposas*, en el que, como se recordará, un maestro republicano, antes de ser ejecutado por los seguidores del Alzamiento Nacional, recibe ultrajes e insultos mientras es conducido al camión por quienes antes fueron sus amigos, temerosos de ser reconocidos como tales. Censura, exilio interior, denuncias, miedo y búsqueda de una falsa “paz social”. Por ello muchos españoles y españolas se vieron obligados a mentir, renegar o, incluso, a esconderse como “topos”⁴³ hasta los años setenta, en que volvieron a ver la luz. Pero si hablamos de delación no cabe duda que los vencedores también sintieron la necesidad de delatar movidos en muchos casos por ese mismo miedo, en un ambiente que exigía una permanente demostración de lealtad y adhesión a la dictadura. Cualquier persona que paseara por las inmediaciones de un cuartel militar y escuchara el himno o viera izar la bandera debía detenerse y realizar el saludo fascista como prueba de respeto y fidelidad a la patria.

Por otra parte, hay que recordar que, si el ejército fue el instrumento institucional encargado de garantizar el orden establecido, la estabilidad

⁴³ Ver al respecto RUÍZ CARNICER, Miguel Angel, La ley de la victoria, en: GRACIA GARCÍA Jordi; RUÍZ CARNICER, Miguel Angel, La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana, Madrid, Síntesis, 2001, p. 63.

moral correría a cargo de la censura, decidida a impedir cualquier manifestación, por leve que fuera, que recordara las posturas liberales o demócratas. La necesidad de impedir fisuras en la moral nacional-católica implicaba condenar los bailes “pecaminosos”, señalar la inmoralidad de los baños en la playa⁴⁴, sobre todo si en ella coincidían mujeres y hombres, prohibir el carnaval, por ser sinónimo de “celebraciones demoníacas”, y, sobre todo, el cine procedente del exterior, que los censores consideraban una auténtica calamidad para la condición humana.

2. Vida cotidiana. Entre el bien y el mal

Henri Lefebvre, uno de los grandes precursores del estudio de la vida cotidiana, definió esta noción como el conjunto de ocupaciones, preocupaciones, representaciones, diversiones y trabajos acaecidos un día cualquiera⁴⁵. Lo cotidiano abarca, pues, de un vasto espacio conceptual caracterizado por la producción de actividades, gestos y repeticiones que tienen lugar en la esfera pública y en la privada; un espacio donde surgen, por otra parte, valores, creencias, actitudes, comportamientos y relaciones sociales, entre las que se encuentran, obviamente, las de género; un espacio donde se construyen las experiencias individuales y colectivas según la clase social, el nivel de ingresos, los roles sexuales, la capacidad de gestión y la edad, entre otros rasgos diferenciales; un espacio que contribuye a redefinir, incluso, la revolución o la contrarrevolución de otra manera, más allá de lo político-ideológico, ya que tanto una como otra se dejan sentir cuando la gente no puede vivir su cotidianeidad: ocupación militar de las

⁴⁴ En 1941 se cursaron disposiciones y bandos prohibiendo, bajo la amenaza de sanciones, el uso de prendas de baño indecorosas, exigiendo que cubrieran el pecho y la espalda debidamente, así como la permanencia en playas, clubes, bares, bailes, excursiones y, en general, fuera del agua, en traje de baño, ya que éste no podía consentirse más allá de su verdadero destino. Ver DIAZ PLAJA, Fernando, *Anecdotario de la España Franquista*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997, pp. 235-236.

⁴⁵ LEFEBVRE, Henri, *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1984

calles, transportes públicos paralizados, detenciones, miedo, tiendas cerradas, colegios vacíos, racionamiento, colas para abastecerse.

En este sentido la historiografía de lo cotidiano sitúa el eje del acontecer histórico en un ámbito donde se producen procesos de interacción simbólica en los que ocupa un lugar fundamental el lenguaje, las sociabilidades, experiencias y representaciones, elementos que están muy presentes en la microhistoria, la historia cultural y la historia social. Desde esta perspectiva lo cotidiano se entrecruza con la historia de género, la historia de la familia o la historia de la “gente corriente”, es decir con la historia popular o historia construida “desde abajo”. Lo cotidiano es uno de los grandes indicadores del cambio social –progreso o involución- y abarca un amplio conjunto de temas, reflejando macropoderes, relaciones sociales⁴⁶, identidades y estrategias comunitarias. El resultado es una historia de los modelos de comportamiento y de las formas culturales. En este sentido, los defensores del orden instituido mantienen que sólo la clase dominante o los grupos que profesan determinadas ideas políticas pueden configurar un cuerpo social sano, razón por la que los demás grupos deberán someterse a procesos de asepsia ideológica que les permita, voluntaria o coercitivamente, integrarse en el sistema. De ahí “la necesidad de “vigilar” y castigar”, separar por clases y por sexos, encerrar a los desviados, ocultar la pobreza y sacralizarla después, según señalan Aguado y Ramos⁴⁷.

⁴⁶ Ver AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores, “Vida cotidiana. Espacios y usos del tiempo”, en *La modernización de España...* op. cit., pp. 302-303. Cf. HELLER, Agnes, *Historia y vida cotidiana*. Barcelona, Península, 1972 y CASTELLS, Luis (ed.), *La historia de la vida cotidiana*. Madrid, Marcial Pons, 1995.

⁴⁷ AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores, op. cit., pp. 306-307. FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 2002 y *Espacios de poder*. Madrid, La Piqueta, 1981.

Las aportaciones sobre las denominadas estructuras básicas de la vida privada: producción, reproducción, sexualidad y socialización, explican las diferentes experiencias de mujeres y hombres en la esfera cotidiana. Las primeras, esposas y madres, dedicadas al trabajo doméstico (y extradoméstico, cuando pertenecen a los sectores populares), asumen tareas socializadoras y de cuidado, construyen redes familiares y transmiten valores y rituales que reflejan su concepción del mundo⁴⁸. Desde este enfoque el concepto de “cultura femenina” incluiría no sólo esas ocupaciones sino un tipo de conciencia que interioriza las funciones patriarcales o las rechaza, manifestándose en este caso los esfuerzos de las mujeres por lograr su emancipación⁴⁹. La vida cotidiana de las mujeres se orienta hacia las prácticas afectivas y las tareas de cuidado de los otros, y refleja la disponibilidad indefinida de recursos que extraen de su esfuerzo, de su renuncia al descanso, incluso de su sueño en ocasiones. Soledad Murillo ha señalado que para los hombres la privacidad supone el privilegio de la reparación de fuerzas y el ocio; pero no para las mujeres, que se ocupan de los asuntos domésticos y de atender a los demás, confundiéndose en este caso las nociones de privacidad y domesticidad⁵⁰. Así, no sólo la oposición público/privado, sino las discriminaciones femeninas que surgen en este último ámbito han regido históricamente las relaciones entre los sexos. Volcadas en las tareas domésticas, las mujeres han estado excluidas de las ventajas propias de la privacidad: descanso,

⁴⁸ RAMOS, María Dolores, “La importancia de lo cualitativo en la historia... op. cit., pp. 138-139.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 138.

⁵⁰ MURILLO, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

ocio, y tiempo propio⁵¹. Un rasgo que se acentúa en las coyunturas o tiempos de crisis.

El tiempo cotidiano se percibe como un ciclo repetido, con sus evocaciones y renacimientos. Así, un solo día en la España de los años cuarenta albergaría una suma de momentos en los que confluyen necesidades, trabajos, productos, obras, pasividad, creatividad, penalidades, goces, represiones, risas y lágrimas. Toda una secuencia de conflictos, rupturas, tragedias, dramas individuales y sociales⁵². El pulso vital de la dictadura, firme en los primeros tiempos, arrítmico y descompensado después, atravesó varias etapas hasta su debilitamiento último. Pero hablar del infierno es referirse a los oscuros años de autarquía, pobreza y represión más virulenta⁵³. Tras la debacle bélica, el país presentaba en los años cuarenta un alto porcentaje de población agraria (50, 52%), una importante pérdida de población industrial (casi 250.000 puestos de trabajo) y un crecimiento del sector servicios debido, entre otras razones, al flujo de ex combatientes que abandonaron las zonas agrícolas para trasladarse a las ciudades, donde ocuparon puestos de porteros, oficinistas, conserjes y escribanos⁵⁴. El *modus vivendi* fue difícil para la mayoría de la población, sobre todo para los vencidos, ateos, homosexuales, masones y, de manera especial, para las mujeres de las clases populares, que constituían colectivos especialmente perseguidos, reprimidos y marginados. Colectivos

⁵¹ COLLIN, Françoise, “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”, en VV.AA., Urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado. Madrid, Instituto de la Mujer, 1993.

⁵² LEFEVBRE, Henri, op. cit., pp. 11 y 24.

⁵³ RAMOS, María Dolores y PEREIRA, Francisco Javier, op. cit., p138.

⁵⁴ TUÑÓN DE LARA, Manuel, “Estructuras y coyunturas sociopolíticas en 1939-1945”, en BIESCAS, Juan Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel, Historia de España X. España bajo el franquismo. Barcelona, Crítica, 1969.

que vivían en condiciones precarias, hacinados, con restricciones eléctricas, apagones, lámparas de carburo, hambre y frío.

Subidos los vencedores al carro de la victoria, la normalización de la vida civil se cifró en crear comisiones gestoras de gobierno, restablecer los abastecimientos, legislar, recuperar patrimonios propios y ajenos, básicamente los de los partidos y sindicatos que formaron parte del Frente Popular, a través de la Junta Oficial de Recuperación y Restituciones y la Comisión Provincial de Incautaciones de Bienes. Paralelamente se consolidaría el martirologio mediante la creación de Comisiones Pro-Víctimas del marxismo, dotadas de funciones económicas y simbólicas muy precisas. “El infierno son los otros”, era la consigna implícita en los discursos oficiales del primer franquismo, una consigna que puede rastrearse hacia atrás en el tiempo, según iban cayendo los frentes republicanos en manos del ejército sublevado. Una muestra del maniqueísmo que se instaló en la vida cotidiana la ofrecería el diario *Arriba* tras la conquista de la ciudad de Málaga por las tropas franquistas en febrero de 1937: “¡Ya eres libre!”. Con estas palabras se alentaba a la población a festejar la llegada del Ejército que había conseguido que la ciudad dejara de ser “roja” y se tiñera “azul de cielo”, “azul de mar”, “azul de nuestras camisas triunfales”. Los vencidos, los “otros”, fueron liquidados, represaliados, humillados o desplazados hacia el Este. “Los extranjeros nos han robado Málaga”, podía leerse en *Mundo Obrero*, en alusión a la labor desempeñada por las tropas italianas⁵⁵. La dicotomía entre el “bien” y el “mal”, entre colores y símbolos que especificaban la vieja y la nueva política se instalaría en la vida cotidiana. Los mensajes contraponían mitos de luz y oscuridad: “Lo que no puede volver”, “Vicios

⁵⁵ *Arriba*, 10 de febrero de 1937 y *Mundo Obrero*, 10 de febrero de 1937.

del Nuevo Régimen”, “¡Dios te guarde, Caudillo!”, al tiempo que proliferaban las editoriales encabezadas por una sola palabra “Rendición”, “Repulsa”⁵⁶.

Los dispositivos legislativos-jurídicos, las actuaciones políticas, policiales y militares contribuyeron a consolidar, junto con la ideología del nacional-catolicismo, el Nuevo Estado. Todos los templos españoles reconocieron la fusión de lo político y lo religioso mediante determinadas iconografías, como la cruz, la consigna: “¡Caídos por Dios y por España! ¡Presentes!”, y la lista de víctimas del bando nacional de la localidad encabezada por el nombre, en letra destacada, de José Antonio Primo de Rivera. Las celebraciones tras la recuperación de las reliquias sacras inundaron la vida cotidiana, surgiendo lo que Giuliana di Febo denomina una “memoria reliquial”⁵⁷: la mano de Santa Teresa en Málaga (sin duda uno de los hallazgos más tempranos, en 1937), la Santa Faz en Jaén o el cuerpo incorrupto de San Isidro en Madrid, por citar varios ejemplos. Teresa de Jesús alcanzó un enorme peso simbólico en el bando franquista: patrona de la Intendencia Militar y de Sección Femenina, Santa de la Raza, constituiría para la Iglesia lo que Isabel la Católica para el Estado⁵⁸. El hallazgo de su reliquia fue noticia en el *ABC* de Sevilla y en toda la prensa nacional, que destacó el robo perpetrado en el convento de las carmelitas de Ronda por los comunistas. El general Villalba la guardaba en una maleta con dinero, joyas, monedas de oro y varios crucifijos. Una vez recuperada,

⁵⁶ RAMOS, María Dolores y PEREIRA, Francisco Javier, “El matrimonio del cielo y el infierno. Una alegoría de la vida cotidiana en el franquismo (1939-1952)”, en CAMPOS LUQUE, Concepción y GONZÁLEZ CASTILLEJO, María José (coord.), *Mujeres y Dictaduras. El largo camino*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, pp. 123-124. BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación, *Málaga entre la guerra y la posguerra. El franquismo*. Málaga, Arguval, 1994.

⁵⁷ DI FEBBO, Giuliana, *La Santa de la Raza. Teresa de Ávila. Un culto barroco en la España franquista. (1939-1962)*. Barcelona, Icaria, 1988, p. 65.

⁵⁸ CALERO, Antonio María, “Prólogo” a DI FEBBO, Giuliana, op. cit., p.14.

el destino de la reliquia fue el Palacio de El Pardo, donde Franco la custodiaría obstinadamente⁵⁹.

Las misiones evangelizadoras, los actos de desagravio, la repentina oleada de nuevas vocaciones, los rosarios de la aurora, las catequesis en las escuelas y las procesiones religiosas, como las del Corpus y Semana Santa, contribuyeron a recatolizar España. La vida cotidiana se impregnó de actos y celebraciones religiosas como los Belenes, las Misas del Gallo y cabalgatas de los Reyes Magos en Navidad, el culto al Sagrado Corazón de Jesús en las iglesias y en los hogares, en este caso en pequeñas capillas de madera que se trasladaban de casa en casa por mujeres de los círculos parroquiales o de Acción Católica, las actividades eucarísticas, la administración del viático, las novenas, conferencias cuaresmales, los ejercicios espirituales, las romerías y fiestas patronales. La religión se integró en la vida social⁶⁰. La presencia de los representantes del poder político y militar en las ceremonias litúrgicas servía para mostrar a la población la unidad entre esos poderes y reflejaba una forma de entender la religión que entraba por los ojos y se asociaba a la memoria de las imágenes sacras, el brillo de las condecoraciones, la música del órgano y la

⁵⁹ ABC, Sevilla, 18 de febrero de 1937.

⁶⁰ El resultado de la recristianización de España fue la renovación de la religiosidad tradicional en mayor medida que en otros países occidental en el siglo XX. Una característica notable de esta campaña en la posguerra española fueron las misiones populares, campañas públicas masivas de evangelización entre la población. Históricamente, las misiones populares fueron una característica de la Contrarreforma, en el siglo XVII, dirigida normalmente por el clero popular. En cuanto al número absoluto de personas involucradas, nominalmente, en las misiones populares, según Payne, pudieron haber sido los ejercicios evangélicos de mayor envergadura jamás vistos en el siglo XX en todo el mundo. Otro importante factor de recristianización fueron los Cursillos de Cristiandad, o retiros de estudio religioso, que comenzaron en 1949 en Mallorca, impulsando a decenas de miles de personas a participar en la nueva educación cristiana. Ver PAYNE, Stanley G, “Las misiones populares”, en Historia de España. El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía (Dossier), Historia 16, nº 28, Madrid, 1997, p. 84.

mezcla de olores: el incienso, la cera y el perfume de las damas de la buena sociedad⁶¹.

Ese concepto de “religiosidad total” incidiría en las normas de conducta, los valores morales y las costumbres. Pero las identidades se construían sobre dos instancias enlazadas: la Religión católica y la Patria española, produciéndose entre ambas una situación de apoyo mutuo y, a la vez, de manipulación recíproca mucho menos visible. El discurso de Pilar Primo de Rivera subrayaba estos aspectos: “no podemos concebir a las camaradas partidas en dos mitades; falangistas por un lado y católicas por otro, sino que entendemos estas dos cosas en una sola pieza, como en un solo ser están reunidos el cuerpo y el alma del hombre, y como en vuestra misma persona se unen vuestra condición de católicas y de españolas”⁶². El lenguaje, los discursos y narrativas jugaron un papel legitimador, como se desprende del lema: “Dios lo quiere”, o de la consigna: “Franco, Caudillo por la gracia de Dios”. No tiene nada de extraño. Pío XII celebró el fin de la Guerra Civil española con las siguientes palabras: “Yo envío una bendición especialísima a las familias de los mártires españoles. De España ha salido la bendición del mundo”⁶³. En este sentido los bautizos y matrimonios religiosos colectivos de “infieles” republicanos desvelan los recovecos de una doble moral que condujo, en ocasiones, a actitudes esquizoides entre las verdaderas creencias, que no podían salir a la luz por precaución y miedo, y las palabras y pautas de comportamiento expresadas en los espacios públicos: “Mi madre, sobre todo, tenía mucho miedo, y yo pienso que todo ese miedo lo tenía todo el mundo. Porque como luego

⁶¹ DI FEBO, Giuliana, op. cit., p. 32.

⁶² PRIMO DE RIVERA, Pilar, Discursos, Circulares, Escritos. Madrid, Sección Femenina de FET y de la JONS, ca. 1943, p. 49.

⁶³ Cit. en ROURA, Assumpta, Mujeres para después de una guerra. Informes sobre moralidad y prostitución en la posguerra española. Barcelona, Flor del Viento, 1998, p. 17.

después se hacía tanto lavado de cerebro con la “cruzada nacional” y con que lo otro era la destrucción del cristianismo y de la fe”.⁶⁴

Según José Antonio Marina, el adoctrinamiento obcecado de la primera época franquista y sus afanes proselitistas no perduraron y comenzaron a resquebrajarse a finales de los años cincuenta. Poco después el Concilio Vaticano II marcó el principio del fin del nacional-catolicismo: los intentos del régimen y de la iglesia por aprovechar los mecanismos públicos de sumisión, produjeron a la larga el efecto contrario y acabarían disolviéndose. Más acá de la expresión de las ideologías de la derecha y de los ritos católicos la nación española se hizo, en el fondo, cauta y escéptica⁶⁵. Realmente debía ser cuanto menos confuso escuchar las llamadas de amor al prójimo proclamadas por un clero que bajo ningún concepto toleraba a las personas ajenas o indiferentes a sus doctrinas, que legitimaba las actuaciones de la justicia franquista y los fusilamientos, e ignoraba las “persecuciones” y actuaciones policiales en las comisarías⁶⁶.

En la España de los cuarenta la feligresía tuvo que sucumbir a las estrechas y pacatas normas morales impuestas desde púlpitos y confesionarios, se acostumbró a mirar en el vestíbulo de las iglesias la clasificación que la censura eclesiástica imponía a las películas, aunque luego, bajo el estigma de la culpa, contraviniera la norma en las salas de cine donde se proyectaban esas cintas “gravemente peligrosas”. El peso de los símbolos hacía que muchos fieles contemplaran el paso del palio, del sacerdote y sus acólitos, inclinaran la cabeza y experimentaran uno de los “miedos” característicos de la nueva España: el pecado y sus

⁶⁴Entrevista realizada a C.B, Málaga, 10 de abril de 1988 e incluida en RAMOS, María Dolores y PEREIRA, Francisco Javier, op. cit., 137.

⁶⁵ MARINA, José Antonio, Imágenes insólitas de una dictadura, Madrid, Agencia EFE, S.A, 2002, p.10

⁶⁶ RUIZ RICO, Juan José, El papel político de la Iglesia en la España de Franco. Madrid, Tecnos, 1977.

consecuencias. Quien no aceptara el Nuevo Orden, no creyera en Dios, conspirara de manera clandestina, tuviera tendencias sexuales “desviadas” o no aceptara su rol en la sociedad, acabaría en las llamas indeseables del infierno. Sólo mediante el arrepentimiento podrían purificar sus pecados en el purgatorio. En este sentido, la “nueva moral” española ensalzaría el aspecto sacramental del matrimonio, que no era cosa de juego, como se aprecia en el siguiente texto fechado en 1948: “Bendito nuestro atraso para el que el Amor no ha de tomarse en broma, sino como una aventura honda en la que hay que fundamentar nuestro futuro y que nos lleva a considerar la familia como una sociedad jerarquizada en la que los padres tienen el deber de educar a sus hijos al servicio de Dios y de la Patria, y los hijos no tienen derecho a vivir su vida, sino a que su vida sirva de algo”⁶⁷.

Eran tiempos de políticas demográficas natalistas auspiciadas por la Ley de Protección de las Familias Numerosas dictada en 1941. Simultáneamente, las consignas políticas y religiosas insistían en la necesidad de formar hijos fuertes, futuros soldados de la Patria, e hijas que contribuyeran mediante sus sucesivas maternidades y tareas de crianza a la regeneración racial y patriótica, mediante la socialización de sus vástagos⁶⁸. La gran misión encargada a las mujeres era procrear y adiestrar a sus descendientes en los “sanos principios de la familia cristiana”, contribuyendo así a formar cuerpos y espíritus disciplinados que

⁶⁷ Cit. en ROURA, Assumta, op. cit., p. 19.

⁶⁸ El Nuevo Estado instauró en 1941 la Ley de Protección a las Familias Numerosas. Previamente había decretado el subsidio familiar, medidas de protección para los matrimonios prolíficos, los préstamos a la nupcialidad. La citada Ley proporcionar generosamente amparo, vigilancia y protección a la familia para que cumpliera sus altos destinos históricos. “relicario de fe, de patriotismo y de voluntad de grandeza”. Las familias numerosas tendrían beneficios en materia de enseñanza, en materia fiscal, en ferrocarriles, en balnearios, sanatorios, provisión de destinos, obtención de empleos, adjudicaciones en la Ley de colonización y concesión de casas baratas y viviendas económicas. Ver Heraldo de Aragón, 3 de agosto de 1941.

erradicaran los males de la etapa republicana⁶⁹. Cuerpos individuales que purificaran el Cuerpo Nacional mediante una logística moral que era, en realidad, una prolongación de la logística bélica⁷⁰. Catecismos específicos, creación del Patronato de Protección de la Mujer y de Parques de Mendigos en las grandes ciudades, prisiones especiales para “mujeres caídas”, fundación de la Liga Española contra la Pública Inmoralidad e Informes Anuales Provinciales sobre Prostitución y sobre Delincuencia fueron algunas de las iniciativas y medidas adoptadas para fortalecer la “Cruzada Moral” que se instaló en todos los ámbitos. Se trataba de evitar escándalos públicos, limpiar las calles de personas alcohólicas, prostitutas y homosexuales, dictar y hacer cumplir las normas sobre el pudor femenino, paliar la situación de las mujeres seducidas y abandonadas, disminuir o “tapar” los amancebamientos y fortalecer el concepto de honor masculino basado en la decencia de las mujeres, entre otros aspectos. Obviamente, si las autoridades civiles y militares actuaban, prioritariamente, sobre las cuestiones políticas, la Iglesia no iba a consentir fisuras en la moral nacional católica⁷¹. El beso o el abrazo fogoso, la falta de recato en la indumentaria o en los gestos debían reprimirse, igual que cualquier síntoma de manifestación política-religiosa contraria al régimen. Una legión de inspectores y agentes se encargarían de evitar y penalizar cualquier exceso en la vida cotidiana.

La política autárquica fracasó en su intento de lograr cierto grado de autosuficiencia respecto al exterior y de proteger los intereses monopolistas

⁶⁹ NASH, Mary, “Pronatalismo y natalidad en la España franquista”, en BOCK, Gisela y THANE, Pat (eds.), *Maternidad y políticas de género. La mujer en los Estados de Bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid, Cátedra, Colección Feminismos, 1996, pp. 279-308.

⁷⁰ Ver MENÉNDEZ REIGADA, Ignacio G., *La Guerra Nacional Española ante la Moral y el Derecho*. Bilbao, Editora Nacional, 1937, pp. 9-12.

⁷¹ ABELLA, Rafael, *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*. Barcelona, Planeta, 1978.

del capitalismo español, incrementando el hambre y el sufrimiento del pueblo, que se vio sometido al goteo de las cartillas de racionamiento hasta 1952. Esta situación puso a prueba el ingenio y la paciencia de las mujeres, que eran las encargadas del avituallamiento y de otras tareas relacionadas con los procesos de conservación y reproducción de la fuerza de trabajo. El mercado negro no desapareció con la llegada del trigo argentino, ni se pudo evitar que los productos escasearan, los precios se desbordaran, creciera la inflación y disminuyera el ya de por sí escaso poder adquisitivo de la gente. En Málaga, como en tantos otros lugares, la práctica del pequeño estraperlo o “menudeo” estaba en manos de las mujeres, que escondían bajo el mantoncillo azúcar, huevos, algunos embutidos y un producto muy demandado: la penicilina que llegaba desde Gibraltar. Hasta se “estraperlaban” las cartillas de racionamiento”⁷². Las vendedoras se situaban en las bocacalles del mercado de Atarazanas, en el interior de los portales de calle Nueva y calle San Juan preferentemente, y contaban con la complicidad de alguna portera que guardaba el género si aparecía la policía y tenían que echar a correr.

Desde las altas instancias se divulgó la noticia de que los “genios del mal” se habían abatido sobre España. Las dificultades procedían, según Pilar Primo de Rivera, de dentro y de fuera: las de dentro tenían que ver con la transformación de Falange; las de fuera con el aislamiento internacional. El cerco estaba propiciado por enemigos reconocibles, “a los que les importa un bledo que la gente coma o deje de comer”⁷³. La política de estrecheces llegó a las jerarquías de Sección Femenina, que harían numerosas recomendaciones a las afiliadas: “Tenéis que hacer con el

⁷² Entrevista realizada a C.B, Málaga, 10 de abril de 1988. Cf. RAMOS, María Dolores y PEREIRA, Francisco Javier, op. cit., p. 138.

⁷³ PRIMO DE RIVERA, Pilar, op. cit., p. 87.

dinero el milagro de los panes y los peces (...); tenéis que darle a cada peseta siete vueltas y otras siete a cada uno de los enseres, telas, material, muebles y todo lo que poseáis como patrimonio provincial. Tenéis que llegar con vuestra aportación humana a todo aquello que podáis hacer personalmente y que suponga ahorro; el visillo que se cae, la cama que hay que pintar, el marco que se rompe, el uniforme que se ha descosido, la profesora que no se necesita, todas esas cosas, que en nuestra casa resolveríamos por nosotras mismas para favorecer la economía doméstica”⁷⁴.

La vida cotidiana se tejió en la posguerra haciendo frente a numerosas dificultades. Los espacios domésticos, proyectados hacia el patio de vecinos, o hacia la calle, constituían el eje de las relaciones familiares y sociales, que basculaban entre la rivalidad y la solidaridad. El hacinamiento, los colchones amontonados, la mala alimentación, la falta de agua potable y de higiene propiciaron las epidemias de tifus, enfermedad popularmente conocida con el nombre de “piojo verde”: “Todos en una misma habitación, todos revueltos, los chicos con los chicos y los grandes con los grandes. En los corralones era aún peor. En fin, en el mismo colchón dos chiquitos a un lado y otros a los pies de la cama”⁷⁵. Las personas que disponían de un par de habitaciones, aunque tuvieran que recurrir al retrete situado en un pasillo, vivían mejor. Un elemento característico en las viviendas, incluso en las de las clases populares, fue la mesa “camilla” con brasero. La distracción más socorrida correría a cargo de la radio que, en algunos casos, cuando el aparato se había pagado a escote entre todos los vecinos, era de uso colectivo y se situaba bajo techo

⁷⁴ Ibidem, p. 106.

⁷⁵ Entrevista a C.B., Málaga, 10 de abril de 1988. Cf. RAMOS, María Dolores, “La importancia de lo cualitativo en la Historia...”, op. cit., p. 147.

en algún lugar estratégico desde el que la programación pudiera llegar a todas las casas. Al ser un medio de comunicación que dejaba libres las manos y la vista, las mujeres se refugiaban en ella y consumían seriales, concursos y consultorios sentimentales como el del periodista José de Juanes, que salió a las ondas por vez primera en 1946. Los hombres preferían los noticiarios y los espacios deportivos y taurinos, un distintivo genérico más de los que prevalecían en la cotidianeidad.

La división de roles se iniciaba en la cuna. El juego y las actividades lúdicas diferenciadas constituían importantes mecanismos de socialización. Los chicos jugaban al trompo y las canicas, la piola; las chicas a saltar la comba, al piso y a las casitas. Al no haber juguetes se utilizaba la imaginación: “se formaba la habitación, se le dibujaban las puertas, se arrancaban matitas de los patios, se adornaba aquello, y entonces era una conversación infantil, ¿no?, pero siempre motivada por lo que era una recreación de la familia: las niñas hacían de madres y de hijas”⁷⁶.

La socialización pública se llevaba a cabo en la escuela y en la iglesia. La contrarreforma educativa comenzó en plena Guerra Civil. El 19 de agosto y el 4 de septiembre de 1936 se decretaron, respectivamente, el expurgo de los libros y la depuración del profesorado; el Decreto publicado el 23 de Diciembre de 1936 anulaba la coeducación establecida por la Segunda República; el 20 de septiembre de 1938 se reformaba la Segunda Enseñanza y se sancionaba la política de segregación de contenidos para ambos sexos, que establecía para las chicas las siguientes materias: Formación Política Social, Música, Cocina, Economía Doméstica y Educación Física. La Ley de Educación Primaria de 17 de julio de 1945 consolidaría la educación diferenciada, insistiendo en la importancia de la

⁷⁶ Entrevista a C.B., Málaga, 10 de abril de 1988. Cf. RAMOS, María Dolores, “La importancia de lo cualitativo en la Historia...”, op. cit., p. 149.

Educación Física para fortalecer el cuerpo y el espíritu de las futuras madres, el interés de la asignatura Iniciación para el Hogar, de las Canciones Regionales y la Música. Todo ello iba dirigido a fomentar en las mujeres la actitud de servicio a los otros y la formación para dirigir el hogar y cumplir su principal cuando no único destino: el matrimonio y la maternidad⁷⁷.

Aunque en colegios separados, niños y niñas entonaban el himno nacional, ordenados en fila antes de entrar a clase, mientras se arriaban la bandera nacional y la de Falange. A mediodía se cantaba el ángelus. La asignatura Formación del Espíritu Nacional tenía carácter doctrinario y se cursaba a lo largo de todos los estudios. Como puede apreciarse, la escuela franquista era un elemento clave para transmitir el ideario del régimen; utilizaba una metodología dogmática y autoritaria, basada en la adquisición de conocimientos de manera acrítica y mediante la memorización⁷⁸. Los valores del Nuevo Estado se inculcaban en las aulas, en los libros de textos y de lectura, en las Enciclopedias, en cuentos y tebeos, y en la prensa juvenil⁷⁹. La formación diferenciada de las chicas incluía, como se ha dicho, lecciones de corte y confección, costura, punto, bordados, cocina, primeros auxilios domésticos y puericultura. Tanto la Sección Femenina como la Asociación de Mujeres de Acción Católica transmitían estos conocimientos en libros y manuales, charlas, cursos, talleres y escuelas de

⁷⁷ BALLARÍN, Pilar, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 112 y ss.

⁷⁸ Ver SOPENA, Andrés, *El Florido Pensil. Memoria de la Escuela Nacional Católica*. Barcelona, Crítica, 1994 y MAYORDOMO, Alejandro (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia, Universidad de Valencia, 1999, pp. 264-265.

⁷⁹ SÁNCHEZ REDONDO MORCILLO, Carmen, *Leer en la escuela durante el franquismo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004 y NAVARRO GARCÍA, Clotilde, “libros de texto y lectura en las escuelas españolas (1939-1945)”, en CERRILLO, Pedro y MARTÍNEZ SORIA, Carlos (eds.), *Lectura, infancia y escuela*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 101-111.

formación. La frase: “Vamos a coser, niñas. ¡A coser y a cantar!” , utilizada por Mercedes Bolinaga en el libro *Mi costurero* (1951), pasó a ser una de las mejores expresiones de la división de roles sexuales en la educación franquista⁸⁰.

Las revistas infantiles y juveniles dirigidas a los dos sexos jugaron un doble papel: adoctrinar y entretener. En relación con los niños, hasta abril de 1937, cuando se produjo la unificación, tradicionalistas y falangistas publicaron respectivamente *Pelayos* y *Flechas*, para inculcar a los afiliados más jóvenes modelos de conducta y reforzar las pautas de comportamiento. *Pelayos* apareció por primera vez en diciembre de 1936; el primer número no deja dudas sobre las intenciones de sus promotores: “los requetés han cogido el fusil para salvar a España y han empezado a dar palizas a los ejércitos de gente mala. Todos los niños de España se van poniendo boina roja, se preparan para luchar mañana por Dios, la Patria y el Rey”⁸¹. *Flechas*, impulsada por los falangistas, incluía en cada número la serie denominada “Edmundo vence siempre a todo el mundo”, El protagonista se enfrenta a Paco “el tuerto”, un *rojo* que representa las peores características del adversario. En las viñetas el bien debe enfrentarse y vencer al mal; por ello Edmundo, que en ese universo dominado por el maniqueísmo simboliza lo primero, debe emplearse a fondo sin reparar en medios para lograr su objetivo. Así, en una de las aventuras, “antes de partir, recomienda a los sanitarios que cuiden bien a su feroz enemigo para así luego poderle fusilar a gusto”⁸².

⁸⁰ BOLINAGA, Mercedes, *Mi costurero*. Plasencia, Ed. Sánchez Rodrigo, 1951, p. 7. Para ampliar estos aspectos, BALLARÍN, Pilar, op. cit. (nota 57) y AGULLÓ, Carmen, “Azul y rosa- Franquismo y educación femenina”, en MAYORDOMO, Alejandro (coord.), op. cit., pp. 264-265.

⁸¹ Cit. en ROURA, Assumta, op. cit., p.31.

⁸² Ibidem.

La unión de ambos semanarios dará lugar en diciembre de 1938 a *Flechas y Pelayos*, dirigida hasta la segunda mitad de los años cuarenta por Fray Justo Pérez de Urbel, “Fray Pipo”, monje del convento de Silos al que unos años más tarde Franco puso al frente de la abadía del Valle de los Caídos⁸³. *Chicos* se alzó, también en 1938, con la intención de separarse de la intencionalidad política y doctrinaria de las publicaciones anteriores y situarse en un terreno más neutral. Dirigida por Consuelo Gil, incorporó un importante grupo de profesionales de la época entre los que se encontraban, rompiendo la dinámica existente, algunas mujeres. La revista obtuvo un resonante éxito. La tirada media rondaba los cien mil ejemplares, salvo en 1941-1942, debido a la escasez de papel. El semanario se definía como un periódico infantil, absolutamente apolítico, que debía servir a las familias “para algo más que para encender la lumbre”⁸⁴. Las dos publicaciones que completan la serie de tebeos dirigidos al público infantil y juvenil masculino en los años cuarenta son *Roberto Alcázar*, intrépido aventurero español que, socorrido por su ayudante Pedrín, perseguirá sin descanso a los malvados, popularizando la frase: “Huyen, luego son culpables”, y *El guerrero del antifaz*, modelo de caballero cristiano cuyos lances amorosos con la condesita Ana María y con las moras Zoraida y Aixa reflejan la doble moral sexual y social de la época. Según Assumta Roura, estos personajes admitirían otra lectura posible pero inconfesable: las presuntas inclinaciones homosexuales de El Guerrero y su ayudante el rubio Fernández, y las de Roberto Alcázar y Pedrín. En cualquier caso, estas publicaciones ilustradas constituyeron, en los años cuarenta y cincuenta, un

⁸³ SÁEZ MARIN, Juan, *El Frente de Juventudes. Política de juventud en la España de la posguerra (1937-1960)*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

⁸⁴ *Ibidem*

buen ejemplo de las manifestaciones culturales y estéticas del sistema de representaciones de la primera fase de la dictadura⁸⁵.

Respecto a las revistas femeninas, tanto la Sección Femenina como la Asociación de Mujeres de Acción Católica, perseguían con ellas fines doctrinales específicos. Un retorno a la “santa tradición” del ideal doméstico, la mujer cristiana esposa y madre, creadora y mantenedora de los valores familiares trenzados en torno al nacional-catolicismo. Atrás debía quedar el modelo de republicana “*intelectual* y pedantesca que intentaba en vano igualar al varón en los dominios de la ciencia”⁸⁶, como postulaba Mercedes Suárez Valdés en su *Guía de la madre nacional-sindicalista*⁸⁷.

Las mujeres de Sección Femenina se afanaron en divulgar su ideario en una serie de publicaciones periódicas dirigidas a las afiliadas y a la población femenina en general: *Y[sabel]* (1938-1946), *Medina* (1941-1944), *Consigna*, Revista para los Mandos y Maestras (1941-1960), *Ventanal* (1945-1951) y *Teresa* (1951). Pero mostraron también un interés especial por la formación de las niñas, las adolescentes y las jóvenes, mediante la edición de libros de lecturas, algunos escritos por compañeros falangistas: Federico Torres, autor de *Cartas de niñas* (1945), *Oíd, niñas* (1948) o *Mis amiguitas* (1949) y José Oniega: *Niñas y flores* (1946) y *Galería de muñecas* (1950). El mejor contrapunto de *Flechas y Pelayos*, *Roberto Alcázar* y *El guerrero del Antifaz* fue sin duda la revista ilustrada

⁸⁵ CIRICI PELLICER, Alexandre, *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977 y VÁZQUEZ DE PRADA, Salvador, *Los comics del franquismo*. Barcelona, Planeta, 1980 y MARTÍN, Antonio, *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona, GIENAT, 2000.

⁸⁶ Ver BALLARÍN, Pilar, op. cit., p. 118.

⁸⁷ SUÁREZ VALDÉS, Mercedes, *Infancia de hoy, juventud de mañana. Guía de la madre nacional-sindicalista*. Madrid, Aldus, 1940.

Bazar, “la mejor amiga de las niñas”⁸⁸. Dirigida por Elisa de Lara (Lula de Lara), participaron en ella escritoras como Concha Espina y Gloria Fuertes y el dibujante Penagos. Con un formato grande y una espléndida utilización de dibujos y colores, contaba entre sus lectoras a afiliadas escolares y aprendices reunidas en torno a Piular Primo de Rivera, que las animaba a continuar la trayectoria emprendida: “Estaréis alegres en nuestra compañía y en vuestras caras de niñas se reflejará la salud la salud de vuestras almas y de vuestros cuerpos”⁸⁹. Las diferentes secciones de la revista hablan por sí mismas: “Juguemos a las amas de casa”, “Tijeras, hilos y dedal”, “Muñecos de papel” y “Consejos a las niñas”. Pero tras esta exhortación a mantenerse alegres en “la clausura forzada de un mundo pequeño”, como afirma Carmen Molinero⁹⁰, venía la invitación a conocer una Casa de Flechas y un Taller de Aprendices y, finalmente la pregunta explícita, inevitable: “¿Sabes que me parece que tienes que afilarte a las Juventudes Femeninas?”⁹¹.

Las mujeres de Acción Católica compitieron afablemente en ocasiones y entre mal disimuladas tensiones en otras con las afiliadas a Sección Femenina. No se quedarían atrás en las tareas publicísticas y editarían también numerosas publicaciones de ámbito nacional, regional y provincial. El matiz confesional es muy evidente en todos los casos: *Misión*

⁸⁸ Un análisis pormenorizado de la primera etapa de esta publicación en SÁNCHEZ CARRERA, Carmen, “Memoria y análisis de la revista *Bazar* (1947-1950)”, en TRUJILLANO, José Manuel y GAGO, José María (eds.), *Historia y fuentes orales. Historia y memoria del franquismo*, Ávila, UNED-Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 121-130.

⁸⁹ *Bazar* nº 1, 1947, p. 1.

⁹⁰ MOLINERO, Carmen, “La clausura forzada en un mundo pequeño”, *Historia Social* nº 30, 1998, en concreto las páginas 99-100.

⁹¹ SÁNCHEZ CARRERA, Carmen, op. cit., p. 125 y MARTÍNEZ CUESTA, Francisco Javier y ALFONSO SÁNCHEZ, José Manuel, “Tardes de Enseñanza y Parroquia. El adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas *Bazar* y *Tin-tan* (1947-1957)”, *El Futuro del Pasado* nº 4, 2013, pp. 227-253.

(1939-1947), *Para Nosotras* (1941-1945), *Senda* (1943-1956), *Cumbres* (1948-1959), *Volad* (1948-1963) y *Alba de juventud* (1944), son algunos ejemplos de esta labor periodística. *Tin-Tan* fue la revista ilustrada dirigida a las niñas y adolescentes de 5 a 16 años. Editada por el Consejo Superior de las Juventudes de Acción Católica, surgió en 1951 y tuvo carácter mensual. Con un formato más pequeño y menos medios económicos que *Bazar*, pero más manejable que ésta, incluiría textos e ilustraciones y difundiría la importancia del rol doméstico, la necesidad de que las niñas aprendieran cuanto antes a dedicar su tiempo a la familia y el hogar, y a transmitir en su entorno los valores cristianos⁹². Escribían en ellas redactoras y redactores afiliados a la organización católica y un equipo de niñas y adolescentes colaboradoras, que alimentaban las secciones de cuentos y cartas donde se propagaba el ideario católico⁹³. Estas narrativas se complementarían con la fundación de Escuelas de labores domésticas y el adecuado aprendizaje de normas de urbanidad para ordenar el comportamiento en los espacios públicos y privados⁹⁴.

Comportamientos que mostraban la necesidad de adecuarse, cualquiera que fuera el ciclo de edad de la población, a las colas de espera interminables para cualquier necesidad, especialmente las derivadas del racionamiento; las imágenes de asombro ante la visión de un vehículo movido por gasógeno, o por acontecimientos como la llegada de aviones procedentes del extranjero en una España apartada del ámbito

⁹² GARCÍA PADRINO, Jaime, *Formas y colores. La ilustración infantil en España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004.

⁹³ Ibidem. Cf., URÍA RIOS, Paloma, *En tiempos de Antoñita la fantástica*. Madrid, Editorial Foca, 2004, p. 242 y RAMÍREZ, Juan Antonio, *El comic femenino en España*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975. BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Editorial Doncel, 1963, pp. 247-248.

⁹⁴ Ver APOSTOLADO de Economía Doméstica. Barcelona, Consejo Superior de Jóvenes de Acción Católica, s.a.

internacional. Los españoles/as llegaron a derrochar ingenio para combatir la extrema pobreza y las situaciones de precariedad de la posguerra⁹⁵. Por citar varios ejemplos, las mujeres llevando medias con carreras o puntos y cepillos de dientes deteriorados a talleres de reparación, o madrugando y aguantando el frío para guardar cola a la hora de adquirir un producto básico para el consumo. La quiniela o la lotería fue el sueño inalcanzable de una mayoría de la gente para la que la felicidad se había esfumado. Escuchar la radio y tatinear las letras de la copla española que, cantadas por Concha Piquer, podían encerrar alguna fisura moral, como la historia de “Ojos verdes”, suponían un mecanismo de escape. El análisis histórico-filmico nos permitirá comprobar el alcance del “Cine de Cruzada”, a la vez que contemplar aspectos de la vida cotidiana y de las realidades a las que tuvieron que hacer frente las mujeres españolas durante los años cuarenta. Pero sin olvidar que cualquier tipo de diversión estaba estrechamente vigilada por la censura, que en los años cuarenta era realmente implacable⁹⁶.

⁹⁵ Por ejemplo, para comprar zapatillas de goma había que entregar al comerciante, de acuerdo con la Orden ministerial del 10 de marzo de 1943, un par usado por cada uno que se adquiriera, abonando el comerciante al consumidor veinte céntimos. Igualmente, los detallistas, respecto a los almacenistas y fabricantes, estaban obligados a entregar el mismo número de pares usados que los que desearan adquirir, abonando veinte céntimos por par y siendo de cuenta del almacenista o fabricante los portes...” Ver El Adelanto de Segovia, 12-04-1943. Cf. VV.AA., Anecdotario para ambientar una biografía, Madrid, Planeta, 1982, p.132.

⁹⁶ La política cultural del régimen de Franco constituyó un elemento de control social de la población en el que la censura jugó un papel fundamental., ya fuera al aplicarse a la prensa, el cine, la radio y el teatro. Por otra parte, como hemos apuntado, la enseñanza en sus distintos niveles y las profesiones intelectuales fueron depuradas, depuraciones que afectaron a miles de funcionarios de distintos ministerios afectando de manera especial a la enseñanza. Ver FUSI, Juan Pablo, “La cultura franquista: el nacional-catolicismo”, en GARCÍA DELGADO, José Luis (coord.), Franquismo. El juicio de la historia. Madrid, Temas de hoy, Historia, 2000, p.175. Cf. Algunos recientes estudios sobre la depuración de funcionarios en la posguerra son los de CUESTA, Josefina (dir.), La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975). Madrid, Fundación Largo Caballero, 2009; CARO CANCELA, Diego, “La depuración de funcionarios en Andalucía. Estado de la cuestión”, en MARTÍNEZ LÓPEZ y Fernando y GÓMEZ OLIVER, Miguel (coord.), La memoria de todos. Las heridas del pasado se curan con más verdad. Sevilla, Fundación Alfonso Perales, 2014, pp. 69-89; la perspectiva desde una perspectiva de

3. Mujeres en el primer franquismo

Como ha señalado Giuliana di Febo⁹⁷, en la Guerra Civil se perfilaron los tres grandes ámbitos de intervención para reconstruir las identidades femeninas en el Nuevo Estado: el trabajo, que pasó a ser preferentemente el doméstico, la instrucción y la moral pública, donde confluyeron los elementos propios del falangismo y el nacional-catolicismo. A nivel político, el decreto de unificación por el que Franco fundiría la Falange Española y la Comunión Tradicionalista, dando lugar a un nuevo organismo denominado Falange Española Tradicionalista y de la Juntas Obreras Nacional-Sindicalistas (FET y de la JONS) pusieron en marcha un régimen basado en la confluencia de la función familiar, municipal y sindical. De acuerdo con el concepto de “tradición inventada” de Hobsbawm, se promovieron interpretaciones “providenciales” de acontecimientos, héroes y heroínas de la historia que sirvieron para legitimar los valores, pautas de comportamiento y estilos de vida en los años cuarenta. En este marco las mujeres fueron un elemento central en la confluencia entre la sociedad, la familia y el Estado. El modelo ideal de feminidad, fundamentado en la “mujer cristiana”, se orientó hacia el ámbito doméstico-privado. Llama la atención cómo santos y santas fueron utilizados, junto a otras figuras secularizadas, para reflejar la interrelación entre política y religión. Así, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús e Isabel la Católica (*La Reina Santa*, título de la película de Rafael Gil fechada en 1947, como tendremos ocasión de ver más adelante) se convertirán en grandes referentes de la época. Los modelos femeninos que acabamos de

género en RAMOS, Sara, “educadoras, maestras: depuradas por su profesión”, en NASH, Mary (ed.), *Represión, resistencias, memoria...* op. cit., pp. 63-69.

⁹⁷ DI FEBBO, Giuliana, “La Cuna, la Cruz y la Bandera”. Primer franquismo y modelos de género”, en MORANT, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina. IV. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, 2006, p. 219.

citar serán adoptados tanto por las mujeres de Acción Católica como por las de Sección Femenina. Por otra parte, en la Asamblea de la Confederación Nacional de Padres de Familia celebrada en Pamplona en 1940, el ideólogo José Pemartín aclararía que los símbolos de “la Cuna, La Cruz y la Bandera” representaban la circularidad establecida entre el hogar, la religión y la patria”⁹⁸. En este sentido las madres, volcadas en la educación patriótica y religiosa de sus hijos e hijas, se convirtieron en emblema de la España auténtica frente a la anti-España y de la tradición frente al “modernismo inhumano”. La defensa de la maternidad biológica, junto a la prohibición de los anticonceptivos y las restricciones para el acceso de las mujeres a la esfera laboral, son algunos de los elementos que fundamentaron la política natalista, cifrada por Franco en la necesidad de alcanzar los cuarenta millones de habitantes. En este sentido el cuerpo femenino será objeto de numerosas normas de control social, no sólo para potenciar una procreación sana sino para evitar “indeseables” peligros morales. De ahí las continuadas llamadas para poner en práctica las “Normas de modestia” y la reproducción de las mismas en pasquines colocados en el atrio de las Iglesias.

Como se sabe, la contrarrevolución de género llevada a cabo en la España franquista comenzó en plena Guerra Civil⁹⁹ con la promulgación de Decretos, Leyes y disposiciones legales. La creación del Alto Tribunal de Justicia Militar, la Ley de Administración Central del Estado y el Fuero del Trabajo reorientaron los criterios de género democráticos de la Segunda República. La derogación del matrimonio civil y el divorcio y la nueva

⁹⁸ Ibidem, p. 221. Ver PEMARTÍN, José, *¿Qué es lo Nuevo?* Madrid, Espasa-Calpe, 1940 y ROCA I GIRONA, Jordi, *De la pureza a la maternidad*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

⁹⁹ TAVERA, Susanna, “Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta”, en MORANT, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina. IV. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*” op. cit., pp. 239-265.

concepción de la familia como reserva de valores ideológicos y pilar de la organización social fueron elementos básicos del orden impuesto en los primeros tiempos de la dictadura. El Fuero, más allá de sus aspectos proteccionistas para mujeres y niños y del objetivo de “liberar” a las trabajadoras casadas de talleres y fábricas, sancionaría la división de papeles sexuales. Las mujeres dedicadas a las tareas del hogar y de cuidado de la familia; los hombres destinados a promover el sustento de los suyos. Una segregación que llevaba implícitas la sumisión femenina y la autoridad masculina¹⁰⁰.

La autarquía económica, la clase social y el género sumarían a los rasgos ideológicos señalados otros de carácter socioeconómico, estableciendo visibles diferencias en los prototipos de familia. Así, mientras en las familias burguesas las niñas asistían a colegios de religiosas y se preparaban para conseguir un buen novio y desarrollar con éxito sus funciones de esposa y madre, en las familias de las clases populares la educación femenina se reducía a los conocimientos elementales administrados en las escuelas públicas y las catequesis, pasando después las chicas a colocarse en talleres y fábricas, donde permanecerían incluso después de ser madres; por otra parte, en las familias de las clases medias algunas jóvenes, sobre todos en las ciudades grandes y medias, solían incorporarse al mercado laboral mientras permanecían solteras abandonando la actividad económica extradoméstica al casarse. En 1940 tenían trabajo remunerado el 8,88% de las españolas, un porcentaje bastante inferior al de 1900, cifrado en un 14,51%, según los datos de Cristina Borderías¹⁰¹. En la posguerra el trabajo asalariado femenino se

¹⁰⁰ FUERO de los españoles. Madrid, Subsecretaría de Educación Popular, 1945 y GALLEGU MÉNDEZ, María Teresa, *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid, Taurus, 1983.

¹⁰¹ BORDERÍAS, Cristina y otras, *Entre líneas. Trabajo e identidad femenina en la España contemporánea*. La Compañía Telefónica. 1924-1980. Barcelona, Icaria, 1993, p. 35.

consideraba una mera “ayuda” o un complemento a los ingresos del jefe de familia. Pero frecuentemente esos ingresos representaban muy poca cosa o las circunstancias hacían que las mujeres pasaran a ser “jefas del hogar”. Muchas realizaban tareas laborales ocultas o muy poco visibles y se integraban en redes solidarias familiares, a veces específicamente femeninas, donde sus aportaciones eran básicas para la subsistencia.

La implantación del Código Civil de 1889 supuso otro paso atrás para las españolas. En él se establecía la obediencia de la esposa al marido, así como la adopción de su lugar de residencia y nacionalidad (artículos 57 y 58), la administración de los bienes conyugales por el esposo (artículo 59), la inhabilitación de las casadas para adquirir o enajenar bienes sin el consentimiento de aquél (artículo 61) y la prohibición de que ejercieran actividades comerciales (artículo 4). El Código Penal de 1944 regularía, entre otras cuestiones, las sexuales, y tipificaría los delitos relacionados con el acceso de los hombres al cuerpo femenino. Las agresiones sexuales se situaron en el apartado de los delitos contra la honestidad femenina y el honor masculino (padre, esposo, tutor, hermanos varones), pero no se tipificaron como un delito contra la libertad sexual femenina. Por ello el agresor podía obtener el perdón de la familia de la mujer ultrajada mediante una compensación económica o casándose con ella. El Código también dictaminaría la penalización del adulterio femenino, el aborto y los anticonceptivos.

Para hacerse una idea general de la situación de las españolas de posguerra es necesario constatar su dependencia jurídica del padre hasta los 23 años y posteriormente, si se casaban, la dependencia del esposo. Es el hombre quien detenta un poder legal absoluto, siendo sus permisos los únicos avales para cualquier tipo de iniciativa femenina. Este control en todos los ámbitos de las mujeres constituía otra faceta del régimen: la

dictadura patriarcal¹⁰², en la que la iglesia como institución, con su estilo de santa cruzada, estableció el origen divino de las diferencias entre hombres y mujeres. Los primeros aportaban la inteligencia y la fuerza; las segundas el sentimiento y la sensibilidad. En este sentido la construcción jerárquica de la familia era el fiel reflejo de una sociedad jerárquica. El padre detentaba la autoridad por derecho divino, razón por la que debía ser respetado, mientras la madre era el centro del sacrificado amor que se ofrecía de forma voluntaria al esposo-padre y a la familia¹⁰³. La consecuencia más visible de esta organización familiar y social es que los hombres mandaban, decidían y actuaban; por su parte, las mujeres cumplían con su obligación obedeciendo, callando y resignándose a su situación.

Adentrarse en las leyes que rigieron la primera década de la dictadura, como el Fuero de los Españoles dictado en 1945, equivale a comprobar lo perjudicial que resultó el ordenamiento legislativo-jurídico para cualquier tipo de iniciativa, salida profesional o proyecto que condujera a la realización personal, por modesta que fuera, de las mujeres¹⁰⁴. Ocurrió justo lo contrario. Con las citadas leyes el régimen legitimó un modelo normativo de feminidad caracterizado por la sumisión y la dependencia femenina de los varones y por la mitificación de la figura de la madre y esposa, víctima y guardiana a la vez del sistema patriarcal. Evidentemente, la construcción de ese modelo y de las relaciones sociales

¹⁰² Ver al respecto, KNIBIEHLER, Ivonne, “Padres, patriarcado, paternidad”, en TUBERT, Silvia (Ed.), Figuras del padre, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 117-136.

¹⁰³ Ver al respecto: RUÍZ CARNICER, M.A., “Niños, hogar, iglesia. La socialización política de la mujer española”, en GRACIA GARCÍA, Jordi y RUÍZ CARNICER, Miguel Angel, La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 92-100.

¹⁰⁴ La legislación franquista derogó la legislación igualitaria de la Segunda República y estableció de forma clara la discriminación legal de las mujeres y su subordinación social. Ver NASH, Mary, “La familia”, en VVAA, Textos para la historia de las mujeres en España, Madrid, Cátedra, 1994, p. 386.

de género hegemónicas se basaron, también, en la difusión e interiorización de los discursos y prácticas socioculturales de la Sección Femenina y las mujeres de Acción Católica, y en la represión política, que conllevó también rasgos sexuados o de género: violaciones, rapados y purgas, entre otros¹⁰⁵. Pero des estas cuestiones nos ocuparemos un poco más detenidamente a continuación.

3.1. La construcción de modelos y roles femeninos

Como estamos viendo, la dictadura franquista otorgó al patriarcado, desde sus orígenes, altas cotas de radicalidad, fomentando la desigualdad genérica a favor de los varones, que obtuvieron privilegios, ventajas y derechos respecto a las mujeres. La aplicación del Código Civil hizo que en la vida cotidiana las mujeres vivieran bajo la autoridad del padre y marido, que era quien tomaba las decisiones importantes y decidía, por ejemplo, si debía conceder o no permiso a su esposa para abrir una cuenta bancaria. La doble moral sexual se había colado de lleno en las leyes. Por ello, en caso de infidelidad, la mujer no sólo podía ser encarcelada, sino que corría el riesgo de perder a sus hijos e hijas, mientras que, por el contrario, el marido infiel era solo apercibido o, en las situaciones más graves, multado. Enclaustradas en el hogar, las mujeres se adentraban en los espacios públicos para llevar a cabo las tareas de aprovisionamiento y gestión, sobre todo en situaciones de penuria económica, espoleadas por el peso de las circunstancias o por la ausencia e inhibición de los hombres. Aquéllas que consiguieron abrirse paso fuera de los espacios domésticos en el marco de una España gris y misógina, vivieron numerosas contradicciones personales

¹⁰⁵ MARTÍNEZ, Cándida y RAMOS, María Dolores, “La memoria histórica de las mujeres. Perspectivas de género”, en MARTÍNEZ LÓPEZ y GÓMEZ OLIVER, Miguel (coord.), op. cit., pp. 179-199. y GINARD, David, “Represión y especificidad de género. En torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo”, en Nash, Mary (ed.), Represión, resistencias, memoria... op. cit., pp. 23-36.

y familiares, y al margen de su talento o validez personal, tuvieron que mostrar algún tipo de sumisión a las normas patriarcales impuestas por los vencedores de la contienda.

En los años cuarenta los roles femeninos se proyectaban, como hemos tenido ocasión de comentar, en la política educativa del régimen, sexualmente discriminatoria (costura, cocina, puericultora)¹⁰⁶. Salvo en la enseñanza universitaria, donde únicamente se introdujeron aspectos diferenciados para chicas y chicos en la educación física, en los restantes niveles educativos la segregación de los sexos tanto en las aulas como en los contenidos, y en las Escuelas de Magisterio, fue una constante. En este sentido, las maestras fueron fuertemente controladas para que priorizaran las actividades relacionadas con la transmisión de las teorías y prácticas relacionadas con las asignaturas del hogar, inculcaran valores patrióticos y cristianos a sus alumnas y destacaran la idea de servicio al cónyuge, idea que al ser llevada a la práctica solía rozar el servilismo: traer y llevar las zapatillas del marido de un lado a otro de la casa, ofrecerle el mejor plato de comida, hablar en voz baja si regresaba cansado, o permanecer en silencio ante él, como se recogía en el Decálogo Ilustrado dirigido a las amas de casa por la Sección Femenina en 1953.

La recomendación de alejar a las mujeres de la universidad se llevó cabo por diferentes medios. A través de ellos se quería desprestigiar y desilusionar a las jóvenes que, en vez de crear una familia y seguir las normas del ideal doméstico, decidían inclinarse por otras opciones alejadas del rol de esposa y madre. Se creía que el estudio podía llevar a las adolescentes y mujeres jóvenes a un estado de ensimismamiento, melancolía y neurosis ajeno a las auténticas “realidades” femeninas. Por

¹⁰⁶ Así lo pone de relieve FLECHA GARCÍA, Consuelo, “Algunos aspectos sobre la mujer en la política educativa durante el régimen de Franco”, Revista interuniversitaria de historia de la Educación, nº 8, p.88.

eso a las muchachas intelectuales se las representaba en láminas, dibujos y viñetas, no ya en actitudes pensativas, sino un poco “idas”, con la esclarecedora coletilla escrita debajo que decía: “irrecuperables”¹⁰⁷. No en vano esa huida de su “destino natural”, aunque fuera pasajera, debilitaba la reproducción biológica y social, restaba al país estabilidad demográfica, seriamente deteriorada por el conflicto bélico, y seguridad ideológica, ya que se perdía una importante fuente de socialización familiar¹⁰⁸. Obviamente se trataba de un discurso manipulador, disfrazado con tintes proteccionistas y paternalistas, que reforzaba la clausura de las mujeres españolas en el microcosmos doméstico. Fuera acechaban los peligros del mercado laboral y las aulas de enseñanza.

Si analizamos con detenimiento la situación profesional de las españolas en los años cuarenta y tenemos en cuenta las limitaciones del Fuero del Trabajo ya señaladas, comprobaremos que sus ocupaciones se situaban en núcleos de actividades muy feminizadas, como la enseñanza primaria, mientras que los niveles educativos superiores estaban en manos de profesores, a los que se consideraba “más capaces” de lidiar, con problemas de envergadura; las comadronas; las obreras de fábricas y talleres, que permitían con su salario la subsistencia de las familias de las clases populares; el servicio doméstico, sector en el que las criadas lavan, planchan, guisan, hacen recados, limpian, incluso cosen y bordan, en jornadas extenuantes al servicio de las familias acomodadas; la costura; las tenderas y cajeras; las agricultoras cuyo trabajo no se contabiliza como tal.

¹⁰⁷ SOPEÑA MONSALVE, Andrés, La morena de la copla. La condición de la mujer en el reciente pasado Barcelona, Grijalbo, 1996, p. 85.

¹⁰⁸ M^a Carmen García-Nieto París investigó la situación de las mujeres en los primeros años del franquismo, señalando que fueron el instrumento para reproducir y consolidar la base social del Nuevo Estado, y los valores que lo garantizaban. Ver GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a Carmen, “Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista”, en: DUBY, Georges y PERROT, Michele (Dir.), Historia de las Mujeres en Occidente (S. XX), Madrid, Taurus, 2000, pp. 724-725.

El estado civil, la maternidad y la edad eran importantes aspectos que forzaban la entrada o la salida de las mujeres del mercado laboral¹⁰⁹. Pero existían otras actividades económicas poco visibles y no oficiales que permitían a las mujeres contribuir al mantenimiento de sus familias. Por ejemplo, las amas de cría que paren a la vez que otras mujeres imposibilitadas para la crianza y cuyo servicio consiste en amamantar a los hijos propios y ajenos; echadoras de cartas que utilizan su habilidad ante la desesperación general; peluqueras que acuden a los domicilios por no disponer de medios para abrir sus propios establecimientos de estética; vendedoras ambulantes y estraperlistas de productos, principalmente pan y aceite, y, por supuesto, la prostitución, *el oficio más antiguo de la historia*, cuya práctica experimentó un considerable aumento como consecuencia de los efectos económicos devastadores de la Guerra Civil.

Las prostitutas españolas padecieron una situación angustiosa y asfixiante tras el barrido misógino, clasista y racista de los vencedores de la contienda, tras la imposición de la doble moral social y sexual y debido al *modus vivendi* de la autarquía. Pero son los informes sobre ellas, redactados a instancias del Ministerio de Justicia y el Patronato de Protección a la Mujer, creado en 1941, los que nos revelan datos trascendentes sobre numerosas cuestiones que ponen en tela de juicio la dignidad de los *nuevos propietarios* del país¹¹⁰. Estos proclamaron que los vicios masculinos

¹⁰⁹ Ver al respecto, SABBAH, G, “El siglo de las mujeres (1900-1950)”, en OTERO, Gloria (coord.), *Mujeres de hoy*, Madrid, 2001, p. 29 y CAMPOS LUQUE, Concepción, “Teorías y realidad laboral de las mujeres en Andalucía”, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Andaluzas en la Historia...* op. cit., pp. 113-138.

¹¹⁰ Según venimos refiriendo, el franquismo subrayó como uno de sus principales signos de identidad la moral católica. En los años cuarenta se afanó en presentar el credo católico más ortodoxo como propio del régimen, que se daba constantes golpes de pecho y propiciaba su estricto cumplimiento doctrinal. Sin embargo, hasta 1956 la prostitución estuvo legalizada en lugares cerrados, los llamados “meubles”, lupanares, casas de citas o lenocinio, entre mil y un términos y eufemismos, pagando impuestos, pasando inspecciones...La miseria generada por la guerra y, sobre todo, la miseria prolongada por la autarquía, trajo consigo un incremento desmesurado de la prostitución clandestina que se saltaba la reglamentación

tenían mucho que ver con “las perversas pasiones materiales que les inculcó la República”¹¹¹ y autorizaron la prostitución hasta 1956 con la finalidad de establecer un cordón sanitario sobre la población que evitara las enfermedades venéreas y otras como la tuberculosis. Estas medidas de política sexual se basaban en las denuncias recibidas en las Juntas Provinciales del Patronato de Protección a la Mujer sobre los males que ponían en peligro las virtudes de la sociedad cristiana. Acogida al “celestial Patronato del Buen Pastor, de Nuestra Señora de los Dolores y de Santa Micaela del Santísimo Sacramento”, la Junta tenía, entre otras obligaciones, las de informar al Gobierno sobre el estado de la moralidad, proponer líneas de actuación para el saneamiento de las costumbres y moralizar a las “víctimas del vicio”. Por ello había que contribuir a la función social redentora de la Iglesia, amparar a las instituciones sociales surgidas con dicho objetivo y orientar la acción de las autoridades¹¹². En la práctica estos objetivos se materializaron mediante la prohibición de manifestaciones de impudor en los espacios públicos y la amonestación, detención y sanción gubernativa de quienes incumplieran las normas de higiene moral: la reglamentación y vigilancia de los bailes; la censura de cine, teatro y otros espectáculos; la detención de las prostitutas que ejercieran su oficio sin el preceptivo permiso y el internamiento de prisiones especiales de las “Mujeres Caídas”; la persecución de la pornografía en todas sus modalidades y del “libertinaje ocasional” en

oficial y se exponía a los embates de la doble moral franquista. Ver NÚÑEZ, Mirta, *Mujeres caídas*, Madrid, Oberon, 2003, p. 21; Ver también TORRES, Rafael, *La vida amorosa en tiempos de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996; MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987 y BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación; EIROA SAN FRANCISCO, Matilde y NAVARRO JIMÉNEZ, Paloma, *Mujer, cárcel, franquismo. La Prisión Provincial de Málaga (1937-1945)*, Málaga, Junta de Andalucía, 1994

¹¹¹ ROURA, Assumpta, op. cit., p. 45.

¹¹² Ibidem, pp. 48-40.

fiestas y romerías; la reglamentación de los trajes de baño y de playa; la instrucción moral de los médicos y funcionarios y la prohibición de la convivencia de hombres y mujeres en despachos aislados y cerrados¹¹³.

Muy pronto el Patronato de Protección de la Mujer contaría con una red de informantes civiles en todas las provincias españolas, personas que remitían sus escritos a la comisaría correspondiente. Ésta, tras ratificarlos, los mandaba a la Junta Provincial y de allí se enviaban a la Nacional. El Patronato tenía en la Presidencia de Honor a Carmen Polo de Franco, esposa del Caudillo, y al Consiliario José Collado Fernández. Contaba con nueve vocales de designación ministerial y catorce vocales natos y representativos entre los que se encontraban el Obispo de Madrid-Alcalá, Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la Sección Femenina y de la JONS, María Pilar Bellosillo y García Verde, Presidenta del Consejo Superior de la Asociación de las Mujeres de Acción Católica, el Director General de Seguridad, el Director General de Prisiones y el Fiscal del Tribunal Supremo de Justicia¹¹⁴. Como puede apreciarse, se trató de un ámbito donde predominaron los enfoques teórico-morales, la creación de Ligas contra la Inmoralidad Pública y una profusión anual de informes en todo el territorio nacional.

La historiadora M^a Carmen García-Nieto París propone una clasificación de las mujeres durante el franquismo, adoptando como punto de referencia sus actitudes y respuestas a las políticas del Estado¹¹⁵. Distingue tres apartados principales: el primero incluiría a las plenamente integradas en el sistema, que se desenvuelven bajo la tutela oficial y aceptan el modelo normativo de esposa-madre; el segundo a las que

¹¹³Ibidem, pp. 50-51.

¹¹⁴Ibidem, pp. 52-54.

¹¹⁵ GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a Carmen, op. cit., pp. 724-725.

aceptan el modelo político-ideológico impuesto, pero disponen de más independencia y presencia en la sociedad, por ejercer ciertos cargos de personalidad y permanecer solteras (chicas “topolino”, dirigentes de Acción Católica y mandos de Sección Femenina); para finalizar se refiere al grupo formado por “las otras”, constituido por las derrotadas que pagaron por sus ideas y por la de “sus hombres”, por las mujeres de la clase obrera y de las capas populares cuya vida estuvo marcada por el hambre, la miseria, la represión, la resistencia y el miedo¹¹⁶.

Como estamos viendo, el modelo ideal de género, y de manera específica, la construcción cultural de la feminidad normativa en la posguerra se vio segmentado por la clase y la ideología, incluso por la etnia. El resultado fue el establecimiento de una tipología que distinguía entre *señoras y señoritas* afectas al Régimen, por un lado, y *sujetas e individuos* desafectas al mismo, por otro¹¹⁷. Las segundas eran catalogadas como mujeres de “dudosa moral”, hecho al que contribuyeron, según afirman Cándida Martínez y María Dolores Ramos¹¹⁸, los discursos de los psiquiatras del Régimen, entre los que se encontraba Vallejo Nájera, que en la investigación *Psiquismo del fanatismo marxista*, aplicada a hombres y mujeres, concluyó que las *rojas* eran exponentes de la ferocidad femenina cuando no se han puesto los frenos e inhibiciones adecuados¹¹⁹. Las desafectas, fruto, a los ojos del Régimen, de la “descristianización” y la

¹¹⁶ ANDRADA, Beatriz, Entrevista a Pilar Primo de Rivera, Historia del franquismo, Madrid, Diario 16, 1985, p. 216.

¹¹⁷ SÁNCHEZ, Pura, Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958). Barcelona, Crítica, 2009 y Mujeres entre la represión y la resistencia (1936-1950). Heroínas invisibles (Dossier), Andalucía en la Historia nº 25, 2005.

¹¹⁸ MARTÍNEZ, Cándida y RAMOS, María Dolores, op. cit., p. 181.

¹¹⁹ VINYES, Ricard, Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas. Madrid, Temas de Hoy, 2002, p. 58. Cf. NADAL SÁNCHEZ, Antonio, “Experiencias psíquicas sobre mujeres marxistas malagueñas. Málaga, 1939”. Baetica nº 10, 1987, pp. 365-383.

“marxistización” de la República podían considerarse “mujeres caídas” y pasaban a convertirse en potencial víctima de la represión.

El listado de las “afectadas” podía crecer potencialmente si las mujeres cumplían el Servicio Social Obligatorio, ligado a la Sección Femenina, que no sólo representaba un mecanismo de socialización sino de captación, sobre todo entre las chicas más jóvenes. Las dirigentes de la organización disponían, como hemos apuntado, de una autonomía a la que difícilmente tenían acceso las restantes mujeres. Como señala Sofía Rodríguez, pertenecían a una “minoría urbana y selecta, acomodada, católica y conservadora y con un importante ascendiente como excautivas y familiares de caídos o excombatientes”¹²⁰. Podemos encontrar ese germen en los orígenes de la entidad. La Sección Femenina fue creada por Pilar Primo de Rivera y otras seis jóvenes afiliadas a Falange en 1934, pero sus líderes y sus estructuras adquirieron plena durante la Guerra Civil. Tras la victoria la organización se empleó a fondo en la construcción del modelo normativo de feminidad y el encuadramiento de las mujeres en el Régimen. En el plano político siguió las consignas políticas de José Antonio Primo de Rivera, pero su máxima mandataria apoyaría a Franco cuando éste consideró y decidió la unión de las fuerzas políticas sublevadas para ganar la guerra. En más de una ocasión, la dirigente de SF realizó declaraciones a favor del Caudillo: “...Constantemente nos prestó su ayuda, su colaboración. Y sí, algunas veces estoy segura que pensaba: “a esta pesada

¹²⁰ RODRÍGUEZ, Sofía, “La Sección Femenina en Almería. De las Mujeres del Movimiento al Movimiento Democrático de Mujeres”, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía. Culturas políticas, feminismos y luchas democráticas en España*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, 2014, p. 210.; “La Sección Femenina de FET-JONS: “Paños calientes” para una Dictadura”, *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 12 nº 1, 2005, pp. 35-60 y *El Patio de la Cárcel. La Sección Femenina de la FET y de la JONS en Almería*. Sevilla, Centro de estudios Andaluces, 2010.

hay que dejarla”, pero tenía en mí absoluta confianza y estaba seguro de mi fidelidad...”¹²¹.

Realmente, los dogmas falangistas sobre la feminidad contenidos en el ideario primorriverista no supusieron ningún avance para las mujeres durante la primera década del franquismo, pero en cambio contribuyeron a fortalecer las tareas de control social y de “consenso pasivo” tras la victoria¹²². Sus mensajes contribuyeron a legitimar la vuelta atrás de la condición femenina tras la derrota republicana: Las palabras de Pilar Primo de Rivera son explícitas: “Las mujeres nunca descubren nada; les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho...”¹²³. Era un mensaje claramente misógino que entraba en contradicción con los esfuerzos de las Cátedras Ambulantes de la organización, que pretendían elevar el nivel cultural y social de las españolas en las zonas rurales¹²⁴.

En numerosas ocasiones el hecho de primar la formación de las madres católico-patrióticas lapidaba el talento femenino para abrirse paso un poco más allá del “exilio doméstico”¹²⁵. Es lógico, por otra parte, que los postulados de Sección Femenina obtuvieran el apoyo del Régimen y

¹²¹ PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Recuerdos de una vida*. Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983, p. 297.

¹²² SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, “El discurso oficial sobre la mujer durante el franquismo. Componentes básicos de la ideología de Sección Femenina”, *Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos*, vol. III. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, p. 1004.

¹²³ OTERO, Luis, *La Sección Femenina*, Madrid, Edaf, 1999, p.17.

¹²⁴ La misión de las mujeres consistía en servir. En uno de los textos normativos dedicados a las niñas que iniciaban el Bachillerato, se dice: “Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: No es bueno que el hombre esté solo, y formó a la mujer para su ayuda, compañía y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el hombre. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como útil...” SECCIÓN FEMENINA, *Formación político- social. Primer Curso de Bachillerato*, Madrid, 1962. Ver también SECCIÓN FEMENINA de FALANGE ESPAÑOLA y DE LA JONS, *La Sección Femenina. Historia y organización*. Madrid, 1952.

¹²⁵ TAVERA, Susanna, op. cit., p.249.

que ese respaldo se tradujera en una excelente publicidad dirigida a captar a las chicas jóvenes, que se sentían atraídas por la actividad de los Coros y Danzas, la educación física, los viajes, los campamentos juveniles, las concentraciones y otros servicios que rompían la rutina del ideal doméstico y servían para encuadrar a las mujeres en la única organización política femenina del franquismo¹²⁶. “Las chicas que vestían “camisa azul” estaban sometidas, por ese mismo orden decreciente, a la autoridad de la Jefatura del estado, a la potestad del ministro del Movimiento –un ministerio instituido en agosto de 1939 bajo la denominación de Secretaría General del Movimiento-, y, por último, a la jurisdicción de los mandos políticos de Falange –con quienes sostuvieron un “tuteo” que era sinónimo de una camaradería entre géneros que, en la España franquista, equivalía a “falangismo” y que no era bien visto o se consideraba excesivo si las que lo utilizaban habitualmente no eran mujeres de SF”¹²⁷. Todas estas actividades intentaban promocionar la imagen de una “mujer nueva” que era realmente una “tapadera” mediante la cual se intentaba cubrir la devoción por el *eterno femenino* y la institucionalización del rol, biológico y social, de la maternidad. Si la política y la violencia eran ejercicios de hombres, el papel de “reina del hogar” estaba reservado a las mujeres¹²⁸.

Una vez que las jóvenes se afiliaban a la organización, se las adiestraba en las facetas propias de la feminidad y en el pensamiento de Pilar Primo de Rivera, que siempre expresó su repulsa por el feminismo. La principal artífice de la Sección declara en este sentido: “El feminismo era lo que se veía en la República cuando las mujeres gritaban: “Hijos si,

¹²⁶ SUÁREZ Fernández, Luis, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Nueva Andadura, 1993.

¹²⁷ TAVERA, Susanna, op. cit., pp. 253-254.

¹²⁸ BLASCO, Inmaculada, *Armas femeninas para la contrarrevolución: la Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 1998.

maridos no” [...] Sin embargo nosotras siempre hemos pensado que hay que compartirlo todo con los hombres, precisamente porque no somos feministas. Sin ir más lejos, muchos de los profesores más importantes en nuestras escuelas eran hombres, y también los asesores médicos, arquitectos, juristas...y desde el caudillo hasta los ministros y los gobernadores todos eran hombres que nos apoyaban. Pretender que las mujeres por sí solas pueden conseguirlo todo, no, no, esa no ha sido nunca nuestra idea”¹²⁹. Sin embargo, la trayectoria política de Sección Femenina estuvo llena de contradicciones, y, andando el tiempo, alentó y apoyó la reforma de las leyes relacionadas con el derecho de familia y el estatuto civil de las mujeres con un sentido más igualitario y moderno. Consecuente las representantes de la organización en las Cortes defendieron y votaron en 1961 la Ley de Derechos Políticos Profesionales y del Trabajo de las Mujeres y posteriormente la Ley de 1975, que reformaba la situación jurídica de las casadas y los derechos y deberes de los cónyuges, olvidando las normas que reconocían al hombre como un ser privilegiado y superior¹³⁰. Otro aspecto contradictorio radicaba en el ejercicio de poder político de las máximas responsables falangistas en la dictadura franquista¹³¹. Tanto Pilar Primo de Rivera como la viuda de Onésimo Redondo, Mercedes Sanz-Bachiller (Auxilio Social) representan dos casos significativos, aunque hay que recordar sus respectivos estados civiles:

¹²⁹ ANDRADA, Beatriz, Entrevista a Pilar Primo de Rivera, Historia del franquismo, cap. 14, Diario 16, Madrid 1985, p. 216.

¹³⁰ RUIZ FRANCO, Rosario, ¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 y “La situación legal: discriminación y reforma”, en NIELFA, Gloria (ed.), Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 2003, pp. 117-144.

¹³¹ RICHMOND, Kathleen, Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de Falange, 1934-1959. Madrid, Alianza Editorial, 1954.

soltera y viuda. Las casadas debían de cumplir con sus finalidades básicas: la maternidad y el hogar¹³².

Acción Católica femenina fue otro pilar fundamental en la socialización femenina y la consolidación del ideal doméstico durante los años cuarenta, aunque el sentido de sus discursos y prácticas sociales no fue político en el sentido estricto de la palabra, algo que correspondía a las mujeres de Falange, sino confesional¹³³. La reorganización de los grupos había comenzado en plena guerra, en 1938, en torno a un cursillo organizado en Zaragoza donde participaron algunas de las futuras dirigentes de la entidad¹³⁴. Acabado el conflicto bélico, en 1940 se reinauguró la nueva sede de Acción Católica en Madrid. Dos años más tarde se habían creado grupos de mujeres en todas las diócesis españolas. Las principales actividades fueron las liturgias públicas, las misas de campañas y las procesiones, que contaron con una nutrida representación femenina, la creación de círculos de estudios sobre la moral, el dogma y la liturgia, y los cursillos de formación que presentaban dos vertientes: la religiosa propiamente dicha y la profesional, procurando en este caso proporcionar a los mismos una utilidad pública en tiempos de hambre, miseria y necesidades de todo tipo¹³⁵. A partir de 1951 las mujeres de

¹³² “Los mandos de la Sección Femenina eran en su mayoría solteras. Teníamos también mujeres casadas, pero es que trabajar en la Sección Femenina suponía una dedicación total a ello, y las casadas tenían otras obligaciones, el marido, los hijos, la casa. Así que estaban más libres las que eran solteras...” ANDRADA, Beatriz, op. cit, p. 216.

¹³³ Sobre acción Católica, ver los trabajos de MONTERO, Feliciano, *El movimiento católico en España*. Madrid, Eudema, 1993 y *La Acción Católica y el franquismo. Auge y crisis de la Acción Católica especializada*. Madrid, UNED, 2000.

¹³⁴ Sobre los orígenes y la evolución de Acción Católica en los años veinte y treinta, ver BLASCO HERRANZ, Inmaculada, *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. y GARCÍA CHECA, Amelia, *Ideología y práctica de la Acción Católica Femenina (Barcelona, 1900-1930)*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 2003.

¹³⁵ RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa, “Las mujeres y la Iglesia”, en MORANT, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina*. IV.... op. cit., pp. 267-275.

Acción Católica española, representadas por su dirigente Pilar Bellosillo, entraron a formar parte de la Unión Mundial de Asociaciones Femeninas Católicas, con sede en París¹³⁶. A partir de ese año comenzó un viraje ideológico más aperturista que potenció la necesidad de asumir nuevos papeles sociales de acuerdo con los tiempos que se vivían, dar solución a los problemas planteados y dotar de contenidos culturales a las mujeres católicas¹³⁷. Lentamente se fueron produciendo algunos cambios en los cincuenta que llevaron a la necesidad de plantear la religiosidad como experiencia, más allá de la liturgia, y a reclamar un papel más activo para las mujeres. Mary Salas, una de las fundadoras de la organización en los años veinte, llegaría a hablar en 1959 de un “feminismo sano y evangélico” y denunciaría la sumisión padecida por las mujeres solteras en el ambiente familiar, aunque tuvieran una profesión remunerada. Se anunciaba así un periodo de inquietudes y cambios que propiciaría la celebración del Concilio Vaticano II y los nuevos movimientos apostólicos¹³⁸.

Quizás muchos de los roles femeninos sobre los que venimos reflexionando puedan encontrarse en el icono representado por Carmen Polo, partidaria de que las mujeres no tuvieran un papel relevante fuera del ámbito doméstico o de la iglesia, ni se inmiscuyeran en asuntos políticos. Sus únicas intervenciones consistieron en llamadas a emisoras de radio –y años más tarde de televisión– para censurar todo lo que, a su parecer, atentaba contra la moral¹³⁹, territorio en el que aceptó, como hemos

¹³⁶ SALAS, Mary y RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa, Pilar Bellosillo, nueva imagen de la mujer en la Iglesia. Madrid, Federación de Movimientos de Acción Católica, 2004.

¹³⁷MORCILLO, Aurora G., El género en lo imaginario. El “ideal católico femenino” y estereotipos sexuales bajo el franquismo”, en NASH, Mary (ed.), Represión, resistencias, memoria. op. cit., pp. 71-93.

¹³⁸ SALAS, Mary, Nosotras, las solteras. Barcelona, Juan Flors, 1959 y Las mujeres de Acción Católica española. Madrid, Federación de Movimientos de Acción Católica, 2003.

¹³⁹ PARDO, Jesús, Las damas del franquismo. Madrid, Temas de hoy, 2000. En este libro no sólo se reflexiona sobre la personalidad de la Señora de Meirás, sino que se recogen varias anécdotas sobre Franco.

señalado, la presidencia honorífica del Patronato de Protección de la Mujer y la de otros organismos similares. Ha sido definida como una mujer extremadamente codiciosa, de una gran frialdad, muy religiosa y estricta, a la que sólo le preocupaban las apariencias. Lo peor de Carmen Polo, según Paul Preston, fue el nulo papel que jugó, dada su situación, en la intersección a favor de las innumerables personas que habían sido represaliadas por cuestiones políticas¹⁴⁰.

Mientras tanto, un buen número de luchadoras habían continuado su combate antifascista en el exilio, o en la clandestinidad, dentro del país¹⁴¹. El testimonio de Dolores Ibárruri nos recuerda la extraordinaria actividad desplegada por Mujeres Antifascistas, que demostraron una gran valentía a tenor de las dificultades, trabas y peligros que el Régimen representaba. Hicieron circular hojas y publicaciones. En Valencia, por ejemplo, se editaba *Unidad femenina*¹⁴². Muy activas fueron también las mujeres antifascistas en algunas ciudades andaluzas como Málaga, Galicia y Cataluña, que, dentro de sus limitaciones, consiguieron agruparse y crear comités de acción patriótica femenina¹⁴³. También la organización anarco-

¹⁴⁰ Ver PRESTON, Paul, *Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Madrid, Plaza y Janés, 2003 y GARRIGA, Ramón, *La Señora de El Pardo. España a sus pies*, Barcelona, Planeta, 1979.

¹⁴¹ ROMEU ALFARO, Fernanda, *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Oviedo, Gráficas Summa, 1994. LEMUS, Encarnación, “Republicanas de posguerra”, en *Las andaluzas y la política*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2006. FERNÁNDEZ LLAQUET, Concepción, “Memoria de las mujeres”, en ARCAS CUBERO, Fernando (dir.), *Yo estuve allí...* op. cit., pp. 125-131. CABRERO BLANCO, Claudia, “Una resistencia antifranquista en femenino”, en NASH, Mary (ed.), *Represión resistencias, memoria...* op. cit., pp. 119-138

¹⁴² “Movimiento feminista-movimiento vecinal en Valencia durante la Transición”, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía...* op. cit., pp. 283-301.

¹⁴³ En los primeros años de posguerra se reorganiza en Francia la Unión de Mujeres Españolas, con el propósito de colaborar y apoyar a las mujeres de España, donde estaban nuestras raíces. Se logró la reunificación de las agrupaciones de Francia, Orán, Argel, Marruecos, Inglaterra, EEUU, México y Argentina. Protagonizaron estas actividades mujeres destacadas como Victoria Kent, la Doctora Arroyo, Veneranda Manzano, Matilde Cantos, Emilia Elías, Luz Pereira, Aurora Pijoán, Irene Falcón, Rosa Vilas, Reyes Beltrán, Margarita Abril, Constanza de la Mora, Ernestina González y Pilar Soler, entre otras.

feminista Mujeres Libres se reorganizó en el exilio¹⁴⁴. La revista de igual nombre vio de nuevo la luz en Londres, a mediados de 1964. Años después la redacción se trasladó a Montady (Francia), donde la libertaria Sara Berenguer, militante de Mujeres Libres en Barcelona durante el conflicto bélico y autora del libro *Entre el sol y la tormenta. Treinta y dos meses de guerra*¹⁴⁵, se integró en el Consejo de Redacción y publicó artículos y poemas tanto en francés como en español¹⁴⁶.

La presencia de la mujer en la cultura de posguerra fue escasa. No obstante, hay que considerar el reconocimiento de público y crítica obtenido por las novelas femeninas, escritas con un estilo de connotaciones existencialistas y sociales condicionado por la Guerra Civil¹⁴⁷. Carmen Martín Gaité, doctorada en Filología Románica, autora de novelas como *Entre visillos*, *Retahílas*, o *Ritmo lento*, escribe sobre el paso del tiempo, el

Durante años se editó en París la revista Mujeres Españolas, que coordinaba Rosa Vilas de Cordón. Ver BORRÁS BETRIÚ, Rafael (Dir.) *Memorias de Pasionaria (1939-1977)*, Barcelona, Planeta, 1984, p. 116; YUSTA, Mercedes, “La Unión de Mujeres Antifascistas Españolas (1946-1950). Actividad política femenina al comienzo de la Guerra Fría”, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía... op. cit.*, pp. 227-256; RODRIGO, Antonina, *Mujer y Exilio*, Madrid, Compañía Literaria, 1999. y DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México, 1939-1950*. Madrid, Consejería de Presidencia. Dirección General de la Mujer, 1994.

¹⁴⁴ Una reciente revisión de esta organización en ANDRÉS GRANEL, Helena, “Mujeres Libres. El problema sexual y la Revolución”, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía...op. cit.*, pp. 153-166. Ver *Mujeres Libres 2012. Antología*. Madrid, Confederación General del Trabajo, 2012.

¹⁴⁵ BERENGUER, Sara, *Entre el sol y la tormenta. Treinta y dos meses de guerra (1936-1939)*. Calella (Barcelona), Seuba, 1988.

¹⁴⁶ MAESTRE MARÍN, Rafael, “La cultura del exilio en Francia vista a través de dos libertarios: Sara Berenguer (poetisa) y Jesús Guillén (pintor e ilustrador)”, en ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Salamanca, AEMIC-GEXEL, p. 291.

¹⁴⁷ PÉREZ, Janet (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Barcelona, José Porrúa, 1983. MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y BARRANDA LETURIO, Nieves (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia y la literatura españolas*. Madrid, UNED, 2002. FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*. Barcelona, Destino, 2000 y NICHOLS, Geraldine, *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XX, 1992.

aislamiento femenino, la soledad y la incomunicación¹⁴⁸; Carmen Laforet, autora de *Nada*, metáfora del “vacío”, no exento de conflictos, que rodea a una joven universitaria en la posguerra¹⁴⁹; Ana María Matute (*Trilogía de los mercaderes*, *Primera memoria*, *La torre vigia*)¹⁵⁰; Mercé Rodoreda, autora de *La plaza del diamante*, *Aloma*, *Jardín junto al mar* o *Cuanta, cuanta guerra*, tuvo problemas por el uso del catalán en sus escritos. Otras como Elena Soriano (*Caza menor*) y Rosa Chacel (*Barrio de maravillas*) escribieron novelas censuradas por la dictadura. Además de Carmen Laforet, obtuvieron el Premio Nadal Elena Quiroga (*Viento del norte*) y Luisa Forellad (*Siempre en capilla*). Por último, Dolores Medio reflejará en sus libros la vida cotidiana de la sociedad afectada por la guerra (*Diario de una maestra*, *Nina*, *Nosotros, los Rivero*, *Los que vamos de pié*). Es característico que estas escritoras trasladen datos autobiográficos a sus personajes de ficción. Por otra parte, hay que tener en cuenta en sus obras el contexto histórico en que surgieron, los condicionantes de la situación femenina que transmiten, y los roles que defienden o combaten.

3.2. Las españolas y su *modus vivendi*

A lo largo de la historia ha quedado patente la importancia que las mujeres han dado a su imagen, en contraposición a los varones, que, salvo excepciones, han considerado el espejo, la moda y la estética como prácticas intrascendentes valoradas sólo para satisfacer su mirada: el “objeto femenino” que sirve a su goce visual. La imagen femenina de las españolas en los cuarenta estuvo marcada por el estatus individual de cada

¹⁴⁸. Ver CIPLIJAUSKAITĖ, Birute, Carmen Martín Gaité (1925-2000). Madrid, Ediciones del Orto, 2000 y JURADO MORALES, José, La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité. Madrid, Gredos, 2003.

¹⁴⁹ CASALS, Montserrat, Mercé Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Barcelona, Ediciones 62, 1991.

¹⁵⁰ GAZARIAN-GAUTIER, Marie Lise, Ana María Matute. La voz del silencio. Madrid, Espasa-Calpe, 1997 y REDONDO GOICOHEA, Alicia, Ana María Matute. Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

mujer, así como por la influencia que pudiese ejercer en ellas el entorno socio-político. El modelo más llamativo, moderno y rupturista, aunque minoritario, de la época, desde el punto de vista estético, lo constituyó la chica “topolino”, nombre adoptado del cochecito italiano que circulaba esporádicamente por las calles de las grandes ciudades, que fue coetáneo a la presencia de ese ideal heterodoxo de feminidad. Posiblemente el modelo “topolino” se erigió en el precedente más próximo a las mujeres emancipadas de décadas posteriores, sobre todo de los años sesenta, al adoptar el hábito de no resignarse a permanecer en el hogar. Estas mujeres, fundamentalmente de las clases medias urbanas, deciden salir a la calle y concienciarse de la importancia que tiene para ellas la oficina o la universidad. Su indumentaria está constituida por un peinado de media melena con tupé alto por delante, denominado “Arriba España”, zapatos de cuña y chaqueta corta. Es una mujer que se preocupa mucho por la estética y la moda; de hecho, combate los defectos que deterioran su belleza (había cierta obsesión con que las pecas afeaban el rostro) con cremas y productos muy anunciados en las revistas de la época, y se adhiere a una moda cuyas principales valedoras fueron las actrices de Hollywood, imitadas incluso por el *star system* nacional. Verónica Lake, Joan Crawford, Greer Garson o Joan Fontaine, con sus peinados, trajes, maquillajes y hábitos estuvieron en el punto de mira femenino¹⁵¹. Pero si hablamos de influencias e irrupciones singulares que no procedieran del cine o la prensa, la visita de la primera dama argentina Eva Duarte fue la más singular. Simbolizó el “maná” que demandaba una España a la que el mundo había cerrado las puertas. La llegada de la ex actriz el 8 de junio de 1947 a Madrid representó un soplo

¹⁵¹GRACIA GARCÍA, Jordi; RUÍZ CARNICER, Miguel Angel, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 92-100.

de aire fresco en el ambiente gris y sórdido que habían modelado los vencedores de la contienda¹⁵².

Pero no fue la imagen “topolino” la que preponderó entre las españolas que padecieron el yugo dictatorial en los años cuarenta. Los mandatarios franquistas, apoyando la cada vez más intensa presencia de la iglesia en la vida cotidiana, lograron imponer el color negro de manera habitual en la vestimenta femenina, en sentido paralelo al luto, la tristeza, desolación, beatería y mojigatería reinantes. La iglesia exigía y obligaba a sus feligresas a ser buenas hijas de Dios y honorables españolas involucrándolas en el cumplimiento de numerosos actos y actividades religiosas con la cabeza cubierta mediante un velo negro, los hombros y brazos ocultos y un vestido que cubriera la pierna más allá de la rodilla de tono oscuro. Resultaba muy común el uso de túnicas marrones, moradas o negras por parte de las mujeres que habían echado “promesas” a Cristos, Vírgenes o santos/as para conseguir un favor que fervorosamente habían pedido y obtenido de la imagen. Los hombres portaban camisas y las mujeres vestidos completos cuyos colores dependerían del color asociado, por ejemplo, a la virgen de Fátima (azul celeste), o a un Cristo crucificado (morado, rojo oscuro o morado). Estos atuendos iban acompañados de un cordón dorado o blanco. No obstante, como acabamos de señalar, el negro fue el color que imperó, el símbolo que apadrinó el luto llevado en la indumentaria a veces por tiempo indefinido, dependiendo del grado de proximidad de la persona fallecida.¹⁵³ Las españolas solían estar, como

¹⁵² “...El régimen del general Franco se desvivió durante aquellas dos semanas de junio por agasajar a la esposa del primer mandatario argentino que, con sus gestos de amistad y sus providenciales envíos de trigo había aportado un poco de esperanza a la difícil vida de los españoles...” IRAZÁZABAL, Pablo J, “Los años de aislamiento. Cuando Evita vino a España”, Historia 16, nº 254, p. 28

¹⁵³ ABELLA, Rafael, La vida cotidiana en la España de Franco. Barcelona, Argos Vergara 1985 y Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra. Barcelona, Planeta, 1978.

mínimo, un año entero vestidas de negro, si es que no se les moría otro familiar al poco tiempo y enganchaban un nuevo luto. Este tema fue tratado con humor ácido por el director Manuel Summers en la película *La niña de luto* (1964).

Si la mujer enviudaba y quería conservar su reputación, no tenía derecho a enamorarse hasta que no se consumase ese “tiempo de dolor”, como si las emociones pudieran medirse. De no cumplir con lo estipulado, se vería sometida a las murmuraciones sobre su frivolidad, mientras su experiencia amorosa se calificaba de “interesada”. Enterrar el deseo sexual femenino significaba cumplir las normas morales vigentes -“como Dios manda”- y prolongar la tranquilidad familiar y la paz social llevada a la vida privada. Debido a la presencia de raseros de medir muy diferentes, esto no ocurría con los hombres, cuya sexualidad no se sometía a un encarcelamiento prolongado. Era normal, y estaba socialmente aceptado, que un viudo contrajera segundas nupcias poco después del fallecimiento de su esposa, pero no ocurría lo mismo con una viuda. Esta, en el mejor de los casos, siempre criticado, debía esperar el tiempo reglamentario correspondiente a una gestación para demostrar que no estaba embarazada antes de contraer nuevo matrimonio. Pero siempre, fuera como fuere, las lenguas se desataban¹⁵⁴.

La sociedad diseñada por el franquismo lo controlaba todo. En claro paralelismo con sus creadores, actuaba represivamente ejerciendo labores de censura y autocensura. Resultaba difícil ocultar algo, todo se sabía y había que tributar información de lo que sucedía, especialmente cuando se trataba de las desgracias ajenas. De igual modo, era imprescindible demostrar un alto grado de estabilidad personal y emocional, aunque

¹⁵⁴ Entrevista a C.B., 11 de abril de 2000.

realmente no la hubiese, con tal de no satisfacer el insaciable “qué dirán”. Así lo confirma el testimonio de una joven que tuvo que acatar en los años 40 los designios de la época: “A misa siempre había que ir con velo y medias gruesas. Si era verano y llevabas manga corta, debías ponerte unos manguitos (mangas postizas), porque a misa no se podía entrar con las mangas cortas. También era frecuente apreciar [...] los misales, libritos cuyos contenidos trataban eucarísticamente los períodos litúrgicos. Fueron las más distinguidas las que tardaron más tiempo en desprenderse de ellos”¹⁵⁵. Hoy día, aún perdura algo de aquel costumbrismo a través de la tradición. La mantilla, utilizada en todo tipo de festejos, era un símbolo de la mayoría de edad de las españolas. No se veía muy correcto que las jóvenes la usasen.

Cabe preguntarse, observando este control tan asfixiante, en qué distribuían su tiempo de ocio y diversión las mujeres. No cabe duda que el estatus social, el estado civil y la edad influían en las formas de evasión. Antes hablábamos de las “chicas topolino” pertenecientes a una clase social media-alta que frecuentaban locales para bailar. El cine, uno de los espectáculos más frecuentados, transformado en fábrica de sueños más que nunca, también ocupaba unas horas de tiempo de ocio. Los estrenos en los cines céntricos eran más costosos que los reestrenos de las salas cinematográficas de los barrios, donde el ambiente y la higiene eran más lúgubres, y las dobles y continuas sesiones posibilitaban la visualización de películas estrenadas meses o semanas antes. De cualquier modo, tanto los cines céntricos como los cines de barrio solían estar controlados en muchos casos por las mismas empresas. Al mismo tiempo, la iconografía

¹⁵⁵ Ibidem. Cf. FOLGUERA Pilar, “La construcción de lo cotidiano durante los primeros años del franquismo”, *Ayer* nº 19, 1995, pp. 165-188 y “Relaciones privadas y cambio social. 1940-1970”, en VV. AA. *Otras visiones de España*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1993, pp. 187-212.

cinematográfica de la época proyectaría modelos femeninos maniqueos, sobre el arquetipo de mujer sumisa y el de mujer fatal, dualidad que inevitablemente llevaba a la resignada identificación de las españolas con el primero. El segundo modelo constituía una alternativa radical – prácticamente imposible en los tiempos que corrían- al ideal doméstico y la función maternal que la dictadura había prescrito para las españolas.

Los teatros, visitados por las clases sociales más desahogadas económicamente, solían incorporar las giras artísticas de importantes compañías que llevaban a primeras actrices como Aurora Bautista, Josita Hernán, Mary Carrillo, María Fernanda Ladrón de Guevara o Carmen Carbonell. Programaban también actuaciones musicales, especialmente vinculadas a la copla, ámbito en el que estrellas como Lola Flores o Juanita Reina rivalizaban llenando las salas con sus diferentes estilos artísticos¹⁵⁶. Y por supuesto, la revista, cuyos contenidos y libretos temáticos quedaban en un segundo plano, ya que lo que verdaderamente interesaba a los matrimonios y grupos masculinos asiduos al género era la contemplación del cuerpo de la mujer (mujer-objeto) con menos ropa sobre su cuerpo. Celia Gámez protagonizaría este subgénero teatral mucho más cercano al gusto del público masculino, que suspiraba ante las piernas de las *vedettes* y se quejaba de la vigilancia censora, despiadada ante cualquier descuido por parte de la actriz.

Pero la evasión de las mujeres se centraba también en otras actividades. El patio de cualquier vivienda comunitaria, o la plaza de una barriada, se adornaban profusamente en la época de las Cruces de Mayo, Ferias y conmemoraciones de santos. A veces se organizaban bailes donde surgía un honesto alterne, aunque siempre con estrecha vigilancia en los

¹⁵⁶ ZAVALA, Iris M., *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2004, pp. 242-248.

“agarrados”. Como vemos, la variedad ociosa no disponía de muchas más opciones. Las más jóvenes se conformaban con largos paseos cogidas del brazo cerca de ubicaciones masculinas (cuarteles, bares...) o con esperar el acercamiento, saludo y primer intento de conversación de un pretendiente.

Las amas de casa, imantadas por el diseño publicitario hacia las actividades domésticas y las responsabilidades del hogar, realizaban sus tareas específicas sin poder reprimir las emociones que les provocaban las radionovelas¹⁵⁷, o la posibilidad de ser elegidas para participar en algún concurso radiofónico; la mesa camilla y una radio eran compañías inseparables de las españolas aquellos años¹⁵⁸. Otra constante de los gustos femeninos fue la afición a la novela rosa. Autores famosos como fueron Sergio Duval y Corín Tellado escribían para colecciones tales como “Pimpinela”, “Madre perla” y “Rosaura”¹⁵⁹. Estos fueron los principales entretenimientos que paliaban el aburrimiento de las españolas, especialmente el de las enlutadas, que obligatoriamente debían prescindir de espectáculos como el cine y el teatro. Fueron tiempos de sueños y delirios de una vida distinta, algo que contrastaba con las realidades materiales, políticas e ideológicas, a veces sumamente delicadas, de los años cuarenta.

157 Entre 1920 y 1970, las mujeres aparecen en todas las radionovelas como personajes principales en la mayor parte de los casos o complementarios en algunas de ellas. En uno y otro caso, se encuentran constreñidas en rígidos estereotipos: la madre, la esposa y la abuela son los personajes positivos, unidimensionales y planos; la amante, la segunda esposa, la solterona adquieren un carácter negativo. Ver VERA BALANZA, M^a Teresa, “El discurso radiofónico y la construcción de la feminidad. Una lectura histórica a través de las radionovelas”, en *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea*, Málaga, Málaga Digital, 1998, pp. 25-29; Ver también, BAREA, Pedro, *La estirpe de Sautier: la época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid, El País Aguilar, 1994; FRANQUET, Rosa, “Evolución de la programación femenina en la radiodifusión (los medios electrónicos en la configuración del estereotipo de la mujer)”. En: *Jornadas de investigación interdisciplinarias (4^a. 1984. Zaragoza)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 395-402.

158 FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, p. 113.

159 Ibidem.

SEGUNDA PARTE:

LA PROYECCIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE ESPAÑOL DE POSGUERRA (1940-1951)

CAPÍTULO 2.

EL CINE, SIMBIOSIS DE ARTE E INDUSTRIA CON UN FIN: CREAR REALIDAD

Todos sabemos que únicamente la vida real, la verdad sobre la vida y la representación verídica de esta vida, pueden servir como base a un arte verdadero.

(Albert Einstein)

1. Conceptos sobre el cine y elementos constitutivos

Desde la historiografía más tradicional hasta la más reciente es habitual contemplar diferentes posturas, tan contrapuestas como convincentes, a la hora de definir el cine¹⁶⁰. ¿Realidad o ficción?, ¿arte o industria?, ¿imagen o palabra? Este apartado servirá para dirigir nuestra mirada sobre estos aspectos y exponer algunas consideraciones acerca del

¹⁶⁰ Hay definiciones globalizadoras: "...Entiendo <cine> en el sentido más amplio del término, que comprende los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas de distintos tipos, desde el cine comercial ejemplificado en su versión más elaborada por el sistema de los estudios de Hollywood de los años treinta y cuarenta a las variedades de cine independiente y de vanguardia, que han desarrollado sus propias formas e instituciones a lo largo de los años desde la década de los veinte. Esta definición incluye también los productos concretos de esas instituciones: las películas, y, lo que es muy importante, las condiciones y el carácter de la producción y recepción de las películas..." Ver KUHN, Annette, *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 17-18. Otras definiciones presentan propuestas más concretas: "En el cine, el texto en sí mismo es muy poca cosa; lo que cuenta es la imagen (J.W.Pabst); "El cine es un arte del tiempo en formas del espacio. Y el cine es el arte universal hecho a máquina, para las masas. Esto quiere decir que el cine es un arte nuevo, independiente en sus principios esenciales y no un resumen de las demás artes. Están aquí los dos grandes y capitales elementos estéticos: el espacio y el tiempo en el arte. De esas dos definiciones, la segunda no es estética, sino social e histórica, línea en que el arte del cine se mueve "(Manuel Villegas López). O bien. "El cine es la crisis espiritual y técnica de la pintura moderna. La obsesión por el realismo de la pintura se satisface con la fotografía y con el cine" (André Bazin). También: "Vivimos una época en que las ideas han suplantado en el cine a la habilidad técnica. La idea, el tema, el pensamiento fundamental, es el único elemento que hay que considerar al elegir la historia de una película" (Griffith). O esta otra: "El cine es una nueva historia de la humanidad" (Manuel Mur Oti). Para Pudovkin: "El cine es el ojo humano dotado de una agudeza particular y sería absurdo renunciar a esto que es propio de él. El cine es rico en cuanto puede y debe apelar a la percepción directa y no a la explicación." VER CEBOLLADA, Pascual, *Una mirada al cine*. Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, 1997, pp. 27 y 52-53.

Séptimo Arte. Pese a que nuestro objeto de estudio es relativamente “joven”, pues tiene algo más de un siglo de edad, somos reacios a pensar de la misma forma que un gran número de cineastas que defienden el enunciado: “Todo está inventado en el cine”. Este, aunque goce de buena salud, está siempre a la espera de nuevos proyectos, miradas y personas capaces de transmitir o expresar algo, crear o recrear historias; narrar de forma diferente, interpretar, revelar nuevos lenguajes y corrientes artísticas, o colocar una cámara donde nadie aún la ha colocado. En este sentido, la era digital ofrece importantes remodelaciones en la calidad de la imagen. El Movimiento Dogma 95, atribuido al brillante creador de *Bailar en la oscuridad*, Lars Von Trier, se ha erigido en una de las últimas novedades del microcosmos fílmico, considerando sus seguidores que la vida interior de los personajes justifica el argumento. Se trata de una reacción contra las películas hechas “a la americana” y que evita todas las convenciones habituales que surgen al rodar una película.

Ahora bien, resulta muy complicado ser vanguardista sin poseer un conocimiento profundo de la historia del cine; historia que ha transcurrido en paralelo a una sucesión de vanguardias. Por ello, aunque el lenguaje cinematográfico haya tenido presente en su evolución la tradición heredada, cada vez que se inicia un movimiento renovador de carácter fílmico se producen rupturas. Las novedades duran hasta que sus artífices y los productos creados sufren algún tipo de influencia que provoca nuevos planteamientos, miradas y resultados. Pero lo cierto es que ninguna vanguardia desaparece del todo, por ello sus innovaciones acaban siendo incorporadas al lenguaje del cine y a su propia historia.

Cuando los hermanos Lumière realizaron su primera proyección en el París de 1895, tal vez pensaron más en el hallazgo de un descubrimiento científico que en haber creado un arte con la capacidad de incidir en el

público, un medio de comunicación social que llevaba intrínseco el poder de entretener e influir en las masas¹⁶¹. Como dice Roman Gubern, “a partir de sus peliculitas, todas las películas serán crónica y reflejo de la sociedad y de la época en que nacen, con sus costumbres, sus aspiraciones, sus mitos y sus problemas”¹⁶².

Uno de los primeros teóricos del cine fue Ricciotto Canudo. A él se atribuye la definición del mismo como “Séptimo Arte”. El célebre crítico creyó ver en el cine una culminación de música, danza, poesía, arquitectura, escultura y pintura¹⁶³. En este sentido hay que tener en cuenta que, según Canudo, las artes fundamentales son dos: la arquitectura (arte inmóvil por excelencia) y la música (arte móvil). La pintura y la escultura serían complementos de la primera; la poesía representaría el esfuerzo de la palabra por acercarse a la música y la danza el esfuerzo del cuerpo humano por lograr el movimiento. Pues bien, a pesar que el cine engloba todas estas artes y aporta la base de la fotografía como modo de reflejar la realidad, introduce dos factores novedosos en la historia de las representaciones visuales: el espacio y el tiempo; aspectos que contribuyen a que sea un arte singular con un lenguaje propio y sus propias reglas.

Tosca, Hamlet, La Alhambra, Los fusilamientos del dos de mayo, El lago de los cisnes, escenificado por Margot Fonteyn, o *La Piedad*” de

¹⁶¹ Un breve recorrido por los títulos de las primeras películas de los hermanos Lumière nos proporciona una clara visión del limitado campo de acción al que el nuevo invento se había confinado: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière, Riña de niños, Los fosos de las Tullerías, La llegada del tren...* Todos estos films muy ligados a algunas prácticas de la vida cotidiana tuvieron inicialmente un enorme éxito, siendo considerados por sus creadores desde un principio como simples experimentos. Los hermanos Lumière veían en el cinematógrafo un eficaz instrumento de investigación científica, pero sin ningún futuro comercial o artístico. Ver GONZÁLEZ MARTEL, Javier, *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*. Madrid, Anaya, 1996, p. 18.

¹⁶² GUBERN, Román, *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen, 1989, p. 24.

¹⁶³ Referencia que podemos ver ampliada en ROMAQUERA RAMIÓ, Joaquín, *Textos y Manifiestos de Cine*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 14 y HUESO, Ángel Luis, *El Cine y el Siglo XX*. Barcelona, Ariel Historia, 1998, p. 32.

Miguel Angel son, sin discusión, obras maestras del arte, creaciones que demuestran las destrezas, con un halo de perfección, de mujeres y hombres. También el cine ha proporcionado numerosos ejemplos de obras maestras que han contribuido a su engrandecimiento: *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940), *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959), *Tu y yo* (Leo McCarey, 1957), *La palabra* (Carl Theodor Dreyer, 1965), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *La Heredera* (William Wyler, 1949) o *Encadenados* (Alfred Hitchcock, 1946). Con ellas y otras muchas, el cine se ha erigido en el arte más influyente de nuestra época. Algunos teóricos sostienen que una obra de arte debe su calidad al hecho de alcanzar la excelencia y distinguirse de otros productos pretendidamente similares. Así, en el celuloide, el denominado cine de arte se distinguiría del resto de la producción cinematográfica, “promete algo que ningún otro conjunto de films puede prometer, esto es, cuestionar, cambiar o ignorar las formas corrientes de hacer cine, tratando de transmitir o descubrir lo completamente nuevo o lo anteriormente silenciado”¹⁶⁴.

Por otra parte, podría decirse, en consonancia con nuestro criterio, que si bien la imagen surge como una necesidad del ser humano desde sus orígenes (en las épocas prehistóricas aparecieron las pinturas rupestres, como sabemos), el cine ofrece la posibilidad de una misteriosa cita con el tiempo y el espacio. No hay más que ver una foto o una película, cuarenta años después. El cine nos sitúa en el momento en que fueron tomadas las imágenes. En cada una de ellas, hay un espacio construido, o una propuesta de reconstrucción a los ojos del público, y dos tiempos, uno real, que es el

¹⁶⁴ El autor del libro donde queda recogida esta teoría profundiza aún más con una división temporal y señala los años setenta como un período donde se lleva a cabo una recuperación de lo estético que parecía haber quedado de lado en fases anteriores: “El arte se asocia ora a la creación de una diferencia respecto a los métodos ordinarios, ora a la tensión entre lo existente y lo posible, cuando la obra reflexiona sobre sí misma y sobre su propia forma de ser, ora a la creación de una experiencia, que logra que el espectador viva lo que ve” CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 309-311.

de proyección, y otro creado-inventado, que es el contenido en ese espacio de la imagen. Hablamos del celuloide como de un arte que se basta a sí mismo. La imagen filmica, al ponerse en contacto con quienes la contemplan, no necesita añadidos para transmitir emociones, ya que tiene un valor en sí misma. Cualquiera de ellas tiene el poder de sugerir, producir emociones, imbuir ideas y provocar incluso vivencias. Citemos, como ejemplo, las diferentes lecturas que el cinema ha proyectado sobre un personaje femenino como María Magdalena, llevado a la pantalla, entre otros realizadores, por el actor-director Mel Gibson en 2003. Previamente, este personaje había aparecido en las cintas *Jesús de Nazaret* (Franco Zeffirelli, 1977); *La última tentación de Cristo* (Martín Scorsese, 1988) o *Jesucristo Superstar*, (Norman Jewison, 1973). En ellas la reconstrucción de la figura de la Magdalena se presenta a través de diferentes arquetipos: santa, arrepentida, prostituta. Cada film proyecta miradas e imágenes, a veces opuestas, sobre este personaje bíblico, tal como se percibe en los planos más reveladores. Quizá los títulos más significativos sean, en este sentido, los de Scorsese y Zeffirelli. En la cinta del primero, la actriz Bárbara Hershey personifica el prototipo de mujer seductora decidida a convencer a Jesús para que rechace el inmenso sacrificio que le pide su padre (En el sueño del Mesías es su compañera en la vida cotidiana, enlazando así con algunos planteamientos de los Evangelios denominados apócrifos). En la versión del director italiano, más conservadora, Anne Bancroft introduce al personaje en una atmósfera de “santidad humana” no menos intensa que la anterior. En ambos casos, no hace falta recurrir a los diálogos para identificar los rasgos más característicos del personaje. Desde nuestra óptica, el dicho “una imagen vale más que mil palabras”, queda plenamente confirmado en el universo cinematográfico. Como decía el singular cineasta nórdico Carl T. Dreyer: “Si se sienta usted delante de una

pantalla, en el cine, tendrá tendencia a seguir casi exclusivamente la trama, mientras que en el teatro las palabras atraviesan el espacio y permanecen suspendidas en el aire. En el cine, en cuanto abandonan la pantalla, las palabras mueren. El diálogo debe constituirse, por así decirlo, en primeros planos para el espectador¹⁶⁵. Evidentemente, el lenguaje oral es un importantísimo apoyo de la iconografía, pero desde la época muda el cine había demostrado que, antes de nada, era sobre todo imagen.

Uno de los elementos imprescindibles para que haya cine es la percepción, que, para Gibson, es el proceso a través del cual un individuo es consciente de lo que existe y le rodea¹⁶⁶. No habría cine si no hubiese espectador/a, y es precisamente el ojo receptor de la imagen cinematográfica el que determina que el “séptimo arte” cobre vida, así como el tipo de cine que se contempla y se demanda. Para unos, el cine es sólo una diversión; sin embargo, para otros, su interés radica en la fuerza de la historia narrada y en lo puramente estético.

En el primer caso, el principal motivo de asistencia a presenciar un film sería pasarlo bien y dejar a un lado las preocupaciones. Pero semejante enunciado no debería quedarse en su aspecto pretendidamente anecdótico, sino que sería preciso profundizar en él. ¿Qué esconde el cine para que provoque el beneplácito de tantas personas? Para una mayoría de espectadores, ir a contemplar una película forma parte del tiempo dedicado al ocio, es un hecho que se integra en la vida cotidiana y que puede incidir incluso en su actividad psíquica, ya que el celuloide es capaz de romper la

¹⁶⁵ DELHAYE, Michel, *Entrevista con Carl. TH. Dreyer*, en *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid, Fundamentos, 1999.

¹⁶⁶ Para Zunsunegui, “la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos, se convierten en construcciones mentales que no pueden confundirse con meros registros directos de la realidad, originadas a través de un proceso de recogida de sensaciones”. Ver ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar en la imagen*. Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1995, p. 31.

barrera que separa lo real de lo onírico. La persona que asiste a contemplar una proyección vive con sus sentidos a flor de piel la fingida –pero a su vez absolutamente real- historia que se narra ante sus ojos. Así, el momento en que a Julia Roberts (una joven prostituta, hermosa, pobre y de buen corazón) se le declara Richard Gere (un príncipe multimillonario de las finanzas) en *Pretty woman* (Garry Marshall, 1990), no es más que la representación y consiguiente filmación de una escena ante el equipo de rodaje. Pero, a pesar de que el público sea consciente de este hecho, una película -la que acabamos de citar y otras muchas- puede llegar a fascinar al público al hacerle creer que la realidad filmica es verdadera. Cuando los realizadores cinematográficos fueron conscientes de este poder que fascina y atrae, de la capacidad del cinema para aliarse con los espectadores – mujeres, hombres, personas jóvenes y adultas de diferente condición social, nivel cultural e inclinación sexual-, se sucedieron las corrientes cinematográficas: expresionismo, neorrealismo, *nouvelle vague*, aliadas o no a diversas vanguardias¹⁶⁷, o, simplemente, surgieron numerosos films en torno a temáticas comunes, reconocibles, y puntos de inflexión del agrado del público: destape del tardofranquismo, cine social británico posthatcherista, movida madrileña, en relación también con las coyunturas políticas. Estos y otros muchos ejemplos proporcionan datos suficientes

¹⁶⁷ La información sobre el neorrealismo puede erigirse en elemento clarificador de nuestra idea-postura: En realidad, las realizaciones eran películas de ficción en las que la realidad estaba escenificada. Los problemas de la sociedad italiana eran abordados en el marco preciso de los enfrentamientos que la caracterizan. El subdesarrollo, la lucha de clases y la pobreza del campo son los argumentos de Visconti en *La Terra Trema* y de Giuseppe de Santos en *Riso Amaro*. Por el contrario, *Ladri de Biciclette*, de Vittorio de Sica, trata del desempleo urbano, *Umberto D*, de las condiciones de las personas ancianas y *Un marito per Anna Zaccheo* (De Santis) aborda la condición femenina. Con *Roma città aperta*, Rossellini sería el primero en dar un clima de realidad a una película de ficción. A propósito de esto se ha hablado de <actualidad reconstituida>: su cámara sigue a los personajes hasta los lugares de su existencia, punto de partida del rodaje. Rossellini declaró: “Hemos rodado en los decorados naturales, donde habían sucedido los acontecimientos que reconstituíamos...” La lección para la antropología estaba muy clara y Jean Rouch lo señala: “La realidad se percibe, se siente y se comprende a través de los personajes que la viven y la inventan...”. Ver PIAULT, Marc, *Antropología y Cine*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 168-169.

para interpretar las diversas expectativas del público que acude, fiel a su cita, a las salas de proyección. Si aderezamos dichas expectativas con el entorno que rodea a los espectadores cada vez que visualizan un film (veinticuatro imágenes por segundo, oscuridad y silencio en la sala) entenderemos mejor las razones por las que la gran pantalla subyuga a tanta gente.

En el marco del cine entendido como arte, el espectador suele considerar diversas cuestiones de fondo y forma. No hay que pensar simple y llanamente en el argumento, sino en todo el mosaico de imágenes, ideas, discursos, sentimientos y prácticas sociales que se expresan o sugieren. El modo en que se transmite este puzle constituye la forma, el lenguaje característico de la estética cinematográfica. El film, desde este punto de vista, es un arte dirigido a la colectividad; no constituye un fin en sí mismo sino un medio mediante el cual se transmite, idealmente, la belleza. Esto no quiere decir que cinema esté reñido con la fealdad. En la obra estética, lo horrible, extraordinario o feo, cumple una función. En principio, por contraste, la belleza puede brillar más si aparece junto a lo desagradable. ¿Puede algo que resulta inquietante, feo u horrible conmover al espectador o despertar su sensualidad? La respuesta es afirmativa. Algunos ejemplos patentizan esta aseveración. Personajes rechazables física o moralmente pasan con facilidad de villanos a héroes: *Las noches de Cabiria* (Federico Fellini, 1957); *El hombre elefante* (David Lynch, 1980); *Cyrano de Bergerac* (Jean Paul Rappeneau, 1990). Hay situaciones que transmiten crueldad y ternura al unísono, como ocurre en *Freaks/ La parada de los monstruos* (Tod Browning, 1932). Así mismo, algunas cintas proyectan suspense a flor de piel y elegancia a la vez. Es el caso de *Notorius* (Alfred Hitchcock, 1946). Incluso, aunque a primera vista pueda parecer descabellado, a veces se produce la alianza de los espectadores con

personajes rechazables desde el punto de vista moral: *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972). El escritor Guillermo Cabrera Infante señala un título filmico muy meritorio, que sin embargo no concede ningún resquicio a la belleza: *Mujeres heroicas* (Wanda Jakubowska, 1948). Se trata de un testimonio dantesco sobre la política de exterminio nazi; una cinta que relata la vida, el desarrollo de pasiones, las enfermedades, el hambre y la muerte de millones de mujeres encerradas en los campos de concentración¹⁶⁸.

Y al hablar del nazismo, profundizando en la influencia que puede tener el cine en la mente del público, no se pueden obviar los malos usos del celuloide por el nacionalsocialismo. ¿En qué medida se puede manipular ideológica y políticamente a quienes acuden a las salas de proyección? Este es precisamente uno de los aspectos por los que el cine no puede ser considerado un mecanismo de evasión. La directora alemana Leni Riefenstahl realizó películas “sublimes” desde el punto de vista artístico-documental, que, sin embargo, constituyeron auténticas apologías de las políticas hitlerianas. Hablamos de una de las directoras más famosas del mundo. Creadora e innovadora de la imagen fílmica, admirada por unos y aborrecida por otros, fue la cineasta por excelencia del Tercer Reich. En cualquier caso, Riefenstahl ha sido considerada una realizadora perfeccionista e innovadora en muchos aspectos. Rossellini y De Sica dijeron de ella que fue la primera en rodar al aire libre¹⁶⁹), conseguir intensidad dramática con los montajes, dotar de iluminación especial a cada film y de movimiento a las cámaras. Sus películas *Triumph des Willems* (1935) y *Olympiad* (1938) son probablemente dos de los mejores

¹⁶⁸ CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un Oficio del Siglo XX*. Madrid, El País Aguilar, 1993, p. 45.

¹⁶⁹ Información recogida del documental, *Leni Riefenstahl, una vida de luces y sombras*.

documentales jamás filmados¹⁷⁰. Pero si cruzamos ahora hacia la otra esquina ideológica, las miradas receptoras pueden sumergirse y dejarse llevar por las recreaciones de que hace gala S.M. Eisenstein en el film *El acorazado Potemkin* (1925), ejemplo fílmico en el que se transmite el entusiasmo y la magnificencia de la revolución soviética, una de cuyas escenas más recordadas es la represión de la escalera de Odessa.

Otro aspecto que podría pasar inadvertido, pero que es necesario contemplar, es la actuación de actores y actrices, hombres y mujeres capaces de evadirse de la rutina, de captar múltiples aspectos de la realidad y dar testimonio de otros tiempos o del suyo propio, así como del mundo interior de otros seres humanos.

Diferimos de los especialistas que suelen definir el cine básicamente como una industria. Es cierto que entendemos este aspecto como un elemento que se vincula o asocia al celuloide y que no tiene por qué perjudicarlo. Es sabido que el cine mueve numerosos medios humanos y tecnológicos que demandan una financiación, comercialización y distribución. Desde este punto de vista es un negocio, una industria, pero no por ello deja de ser un arte. Quizá ha llegado el momento de recordar al historiador Hauser, cuando afirma que el cine fue el primer intento de producir arte para el gran público, para las masas¹⁷¹. En este sentido, advertía que una de las peculiaridades de la industria, la comercialidad a ultranza¹⁷², podría lastrar y obstruir el resultado final, es decir el producto

¹⁷⁰ IRAZÁBAL MARTIN, Concha, *Alice si está. Directoras de cine europeas y norteamericanas. 1896-1996*, Madrid, horas y horas la editorial, 1996, p. 210.

¹⁷¹ HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, Guadarrama, 1964, p. 489.

¹⁷² Veamos algunas muestras referidas a definir al cine como una industria o como arte industrial: “el cine es una industria, pero convendremos en que la construcción de las catedrales, por anticipado, y materialmente hablando, también lo fue, en virtud de la amplitud de los medios técnicos, financieros y humanos que exigía, y que no obstaculizó en absoluto la elevación de estos edificios hacia la belleza. Más que su carácter industrial, es su carácter comercial, lo que constituye una grave desventaja para el cine” MATIN, Marcel, *El Lenguaje del Cine*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 18. Por otra parte, si el cine es

cinematográfico. La forma de recuperar las inversiones que exige un rodaje es garantizar un éxito de público, a veces a cualquier precio. De este modo, el factor económico puede condicionar la calidad artística de la película cuando ésta se concibe única y exclusivamente para obtener dinero de una manera rápida y sustanciosa. Dos ejemplos contrapuestos serían las cintas *Torrente* (Santiago Segura, 2000), cuyos valores son sobre todo comerciales, y *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), obra de gran valor cinematográfico que presenta, sin embargo, más problemas a la hora de llegar a cualquier tipo de público. Pese a ello, este tipo de films ha sabido hacerse poco a poco con un estimable número de adeptos, no tan numeroso como en el primero caso, pero sí digno de consideración. Una buena película no tiene que ser incompatible con el marketing y la publicidad.

2. Cine e historia

Uno de los aspectos más importantes para los intereses de nuestra investigación es establecer las relaciones entre cine e historia. En más de una ocasión hemos hablado del reflejo de la realidad en el cine, enunciado que puede llevarnos a una inadecuada interpretación de fondo. El historiador Pierre Sorlín sostiene que el cine no supone la representación exacta de la realidad y afirma que el principal rasgo que le caracteriza es el hecho de transformar el acontecimiento a partir del contexto inmediato: “Tomando los datos del mundo concreto, los redistribuye en un conjunto ficticio y coherente que obedece a reglas no formuladas (las reglas de

considerado como una obra de arte, el hecho de que también sea un producto comercial, se juzga negativamente. De hecho, la diferencia entre un cine artístico y un cine comercial puede servir como coartada para que el investigador se limite a tratar las relaciones entre las dificultades financieras y las necesidades poéticas en términos de conflictos estereotipados. El cine es un arte basado en una tecnología relativamente pesada, y ha hecho nacer una industria. El fenómeno cinematográfico se halla ligado a la evolución de las ciencias y de las técnicas, y se integra en el sector industrial de una sociedad. Ver LAGNY, Michele, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosh, 1997, pp. 163-164.

competencia), que está constelada de marcas de connivencia por el público (las representaciones, los puntos de fijación) y que es otra cosa que el universo social del cual han sido tomados los materiales puestos en obra”¹⁷³. Con esta mirada aplicada a diferentes países europeos durante la segunda posguerra mundial, Sorlín viene a decirnos que el cine es un medio a través del cual puede mostrarse y expresarse la sociedad

Es necesario ampliar el análisis del binomio cine-historia, no sólo mostrando sus interconexiones sino ensanchando la franja reflexiva, los argumentos y las puntualizaciones, algunas de las cuales detallamos a continuación:

Así, aunque la creación cinematográfica construya ficciones, o ficciones sobre ficciones, debe quedar constancia de que el producto final contribuye a construir “realidades”, se integra en la historia del celuloide y puede incidir de diversas maneras en el público espectador. Si se elabora un film de carácter histórico falseando lo acontecido con la idea de satisfacer unos intereses, más allá de que público resulte engañado o llegue a creer que lo narrado es real, la cinta contribuye a “reconstruir” la realidad y puede trascender o dejar estela no sólo en la historia del cinema sino en la historia general. Esta teoría se acerca a la postura de Michele Lagny, que confiere al cine una historia propia y añade a la mera descripción fílmica (análisis de los textos desde un punto de vista histórico), una configuración que proporcione sentido y valor a las películas (formas que aparecen en los mismas, instituciones que las producen o controlan, autores que las realizan, públicos que las reciben). Lagny extiende su perspectiva hacia aspectos más generales y resalta que la *nueva historia* nació de una violenta reacción contra la esclerosis de los historiadores tradicionales, a los que

¹⁷³ SORLIN, Pierre, *Sociologie du Cinéma*, Ed. Aubier Montaigne, París, 1977, p. 296 [traducción: Sociología del Cine, Ed. Siglo XX, México, 1985.]

acusa de atrincherarse en la historia cronológica, que únicamente narra los hechos políticos, en especial los más vistosos¹⁷⁴. Del mismo modo, investigadores como Marta Selva, Ana Solá y José Enrique Monterde profundizan en la historicidad intrínseca del cine y añaden que cada film es un producto histórico por su carácter de objeto cultural y producto social. Con ello, afirman, el cine se convierte en algo más que una inerte fuente histórica, entendida como mero vestigio del pasado, es un testimonio que procede directamente de ese pasado¹⁷⁵.

El historiador francés Marc Ferro¹⁷⁶ es uno de los máximos exponentes del cine interpretado como elemento de documentación histórica y agente de la historia. La idea de que ambos elementos debían establecer un entendimiento recíproco fue adquiriendo relevancia a partir de la segunda mitad del siglo XX, más concretamente desde principios de los años sesenta, cuando algunos historiadores, haciendo caso omiso de las recomendaciones de los representantes de las corrientes cuantitativa, afirmaron: “La primera misión del historiador es devolver a la sociedad aquella historia de la que los aparatos institucionales la han desposeído. Filmar, interrogar a la sociedad, escuchar lo que dice, esta es a mi entender, la principal tarea del historiador. En vez de contentarse con utilizar los archivos, lo que debería hacer es crearlos, o contribuir a su creación...El historiador tiene el deber de quitar a los organismos de poder el monopolio que ellos mismos se han atribuido...No satisfechos con dominar la

¹⁷⁴ Ibidem, p. 35.

¹⁷⁵ MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÁ, Ana, *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal-Referentes, 2001, p.40

¹⁷⁶ Anteriormente, en 1947, Kracauer, dio un giro a la historia cinematográfica, con la publicación de un controvertido libro sobre el cine de la República de Weimar, en el que defendía la existencia de una relación entre las películas alemanas de los años veinte, la llegada de Hitler al poder y el propio <<espíritu de la nación alemana>>”, Ver DE PABLO, Santiago, *La Historia a través del cine. Europa del Este y la caída del Muro. El Franquismo*. Álava, Universidad del País Vasco, 2000, p.9.

sociedad, estos organismos pretenden además ser su conciencia”¹⁷⁷ A Marc Ferro, que procedía de la escuela de Annales, podemos atribuirle la introducción del cine en la historiografía académica como una forma más de analizar la historia. Rosentone llegó aún más lejos al plantear el cine como un nuevo tipo de historia que el historiador debería aceptar¹⁷⁸. A su juicio, la realización de una película argumental era una nueva forma de escribir la historia no enjuiciable con los parámetros habituales.

En España, los historiadores José María Caparrós Lera y Ángel Luis Hueso fueron pioneros en el estudio de las relaciones entre cine e historia. Considerando que el primero no puede traicionar sus propias leyes y sistemas de representación, las imágenes filmicas proyectan una realidad perceptible por los sentidos. En cualquier caso, esas imágenes pueden influir decisivamente en las conductas, informando, enseñando, proponiendo, reconduciendo y educando. La interpretación de la realidad propuesta por un cineasta puede llegar a afectar las realidades de los demás y no sólo a la suya propia. El celuloide es, como se ha subrayado anteriormente, un arte social con capacidad de influir en el público. Si lo comparamos con otras manifestaciones artísticas, a excepción de la arquitectura, salta a la vista que es fruto de un equipo; es decir, no es un producto individual sino colectivo. Si la vida es un hecho social y el cine quiere sacar a la luz la vida, las manifestaciones filmicas serán

¹⁷⁷ FERRO, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 1995, pp. 64-65.

¹⁷⁸ Es el caso de “Rosentone, quien dio un salto más al indicar con razón que las cada vez más continuas relaciones entre estos ámbitos no <<habían podido fundir la historia y el cine en un campo de estudio propio y claramente delimitado>>. A su juicio, el cine no refleja la historia, sino que la crea, llegando a indicar que el historiador puede y debe pasarse al lenguaje cinematográfico y estudiar <<cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado>> El cine supondría así un desafío a la historia científica, que enlazaría con la historia oral y con formas pre y pos-modernas (pre y pos-literarias) de transmisión de conocimientos, en las que las certitudes absolutas habrían desaparecido, dando lugar a una historia abierta...” , Ver DE PABLO, Santiago, “Cine e Historia. ¿La Gran Ilusión o La Amenaza Fantasma?”, *Historia Contemporánea* nº 22, 2001, pp. 1-4.

forzosamente una expresión social, y no sólo la expresión artística por excelencia del siglo XX. Son, por tanto, dignas representantes de la contemporaneidad y constituyen un escaparate para contemplar muchas de las peculiaridades del mundo en que vivimos. Ello confiere al cine una entidad y una utilidad para interpretar las claves de la sociedad contemporánea. Chaplin triunfó en todos los países donde se exponían sus películas por hacer un cine profundamente humano, ubicado en la vida cotidiana y con un innegable trasfondo social y político; la humanidad que desprendían sus films tenía mucho que ver con el hecho de haber sentido intensamente situaciones y problemas, llegando a expresarlos en imágenes de forma magistral. Su película más testimonial fue *El Gran Dictador*. También Dreyer, el gran maestro del cine danés educado en un austero luteranismo, realizó películas como *Ordet*, una de las cumbres del cine religioso. Murnau fue un intelectual dedicado plenamente a la dirección. En sus cintas, de gran calidad estética, se nota su formación pictórica. Los méritos líricos de una de sus cintas, *Amanecer*, emocionaron de forma especial al público. John Ford es el Oeste. Sus personajes, honrados y duros, apasionados, afrontan numerosos combates con la vida. Un gran sentido fílmico y la nostalgia de su Irlanda natal son dos de los rasgos característicos de *La Diligencia*, una de sus cintas más emblemáticas, donde narra las dificultades de un grupo de hombres y mujeres que viajan juntos afrontando los peligros que les acechan. En las situaciones límites, Ford muestra las plurales reacciones de sus personajes. La lista sería extensísima, motivo por el que sólo vamos a citar otro nombre: Roberto Rossellini, que retrató de manera reiterada la trayectoria de seres sencillos pero luchadores, marcados por la guerra. Películas como *Roma, ciudad abierta*, *Paisá* o *Alemania año 0* dan buena muestra de ello. Estas breves referencias, además de otras no citadas, forman parte de un inacabable

listado de realizadores y obras cinematográficas en las que se reflexiona sobre la vida y sus problemas. Pero, ante todo, estas películas convencen a los espectadores de la importancia del guion, la puesta en escena, la interpretación y las preocupaciones estéticas.

El cine español ofrece también trayectorias cinematográficas loables, realizadas por notables realizadores que introducen en sus películas reflexiones sobre el entorno histórico y las realidades sociales: Bardem, Berlanga, Saura, Neville, Garci, Almodóvar y Trueba, entre otros. La breve filmografía de Pilar Miró, directora de cine y teatro, nos lleva a reflexionar sobre la situación de las mujeres de su época, entre otros aspectos¹⁷⁹.

Por otra parte, no se debería poner en tela de juicio de manera automática el valor del cine para la historia. Antes de emitir un juicio sobre el significado socio-histórico de una película, hay que conocer a fondo ese material filmico. Una película puede presentar problemas de montaje por cuestiones de producción, estar deteriorada, mostrar un sonido dificultoso, o estar lastrada por la censura. El hecho de descubrir las razones que han dado lugar a esos problemas constituye una forma de analizar determinadas situaciones históricas. Así ha ocurrido, en nuestro caso, con la película de Carlos Arévalo *Rojo y Negro*, desaparecida durante décadas y finalmente recuperada gracias a la colaboración establecida entre la Filmoteca española y la Filmoteca alemana. Por lo tanto, es necesario no achicarse ante los obstáculos y ver qué es lo que éstos ofrecen de positivo para razonar y reflexionar.

¹⁷⁹ “Los personajes femeninos en la filmografía de Pilar Miró se caracterizan por ser independientes, fuertes, incapaces de establecer una relación amorosa de igual a igual, extremadamente celosas de su universo personal; aparecen en títulos como: *La petición*, *Gary Cooper que estás en los cielos*, *El pájaro de la felicidad*, *El perro del hortelano* o *Tu nombre envenena mis sueños*. Ver ANGULO, Jesús, “El Cine de Pilar Miró”, *Nosferatu*, nº 28, 1998, p.19.

Sostenemos que la historia debe superar su alejamiento del cine, del que ha prescindido durante bastante tiempo. El celuloide es una fuente de conocimiento histórico no sólo para docentes e investigadores sino para el alumnado y el público en general. Ver es más sencillo y más cómodo que leer, en líneas generales. El cine crea y muestra estereotipos, recrea ambientes, refleja y a la vez construye la historia, incide en las mentalidades y suele llegar con facilidad a la gente. Los primeros once años del franquismo ofrecen un buen número de películas que contribuyen a acercar a espectadores y estudiosos a las relaciones sociales, formas culturales y otros aspectos de la dictadura. Nos sumamos a la teoría que postula la necesidad de utilizar el cine como una fuente histórica y compartimos el planteamiento del especialista en cine Antonio Costa, cuando afirma que el celuloide es a la vez fuente y producto histórico y por tanto un objeto de estudio¹⁸⁰

3. Características del cine español de posguerra

En este apartado trazaremos los perfiles de la producción cinematográfica de los años cuarenta atendiendo los rasgos que la definen como un “Cine de Cruzada” o “Cine Patrio”. Prestaremos atención, igualmente, a los elementos mostrados en la pantalla sobre el papel subordinado de las mujeres en la esfera pública y en la privada. También haremos una tipología de los diferentes géneros filmicos, hablaremos de los principales realizadores del momento y de la publicidad generada por el celuloide español.

¹⁸⁰ Las películas pueden ser fuentes de documentación histórica y medios de representación de la historia, o pueden asumir un importante papel en el campo de la propaganda política y en la difusión de una ideología: A menudo se establecen relaciones muy estrechas entre el cine y el contexto sociopolítico en el que surge y sobre el cual puede ejercer una importante influencia. Cf. COSTA, Antonio, *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 31.

3.1. Un cine controlado e intervenido: Nacionalismo, proteccionismo y censura

Según hemos visto en el capítulo anterior, concluida la Guerra civil el nuevo régimen organizó y reajustó sus estructuras con vistas a consolidarse en el poder. En los primeros años de la década de los cuarenta los falangistas desempeñaron un papel destacado en los gobiernos y, como sucedió con todos los medios de comunicación, el cine pasó a depender de FET y JONS. El Departamento Nacional de Cinematografía, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, surgió en el primer gobierno formado por Franco en 1938, enmarcado en la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, dependiente a su vez del Ministerio del Interior, que estaba en manos de Ramón Serrano Suñer¹⁸¹. El 20 de octubre de 1940 García Viñolas sacó a la luz la revista cinematográfica de carácter divulgativo *Primer Plano*, que bajo su dirección y junto con otra publicación denominada *Radiocinema* sirvieron de plataforma a los intelectuales falangistas para construir un cine “nacional” que, supuestamente, solucionara los problemas económicos y estéticos del celuloide español. La cuestión de fondo, las relaciones entre fascismo y arte, la había expuesto Ernesto Giménez Caballero al señalar que la cultura tenía como finalidad explicitar y divulgar una “esencia nacional” que articulara todos los resquicios de la organización social. En este sentido, el cine, como principal arte de masas, debía regenerarse, rechazar “las funestas y decadentes influencias liberales” y mostrar las auténticas peculiaridades nacionales¹⁸².

El sistema regulador establecido por la censura se encargaría de salvaguardar los intereses políticos e ideológicos del Régimen. La revisión

¹⁸¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo, la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona, Laertes, 2002, pp.271-290.

¹⁸² GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 227.

de los guiones en el periodo 1940-1945 fue exhaustiva y logró apartar el viejo cine folclórico, que, desde una perspectiva falangista, proporcionaba una negativa visión de lo español, surgiendo fuertes críticos a películas como *La duquesa de Benamejí* y *Aventuras de Juan Lucas*¹⁸³. Como alternativa, la revista *Primer Plano* planteó un debate sobre la necesidad de crear un cine nacionalista basado en el género documental, que diera verisimilitud a la propaganda política. Su afán traspasaría el plano de lo meramente teórico para materializarse en la producción de algunos documentales que representarían el modelo de *cine racial*. Así, el director de la revista, García Viñolas, realizó *Bodas de Castilla*, donde desarrolla una versión falangista de la sociedad rural castellana, alejada del liberalismo y anclada en valores cristianos y ascéticos que debían servir de modelo al resto de la sociedad española. Una interpretación parecida a la que el nazismo había hecho de la sociedad rural alemana¹⁸⁴.

Asimismo, el 23 de junio de 1941 se creó el Sindicato Nacional del Espectáculo, que contaría con una sección cinematográfica. En una primera etapa fue dirigido por el falangista Tomás Borrás, amigo personal de Ramiro Ledesma Ramos. Se trataba de una estructura burocrática y jerarquizada a tono con los planteamientos de la Organización Sindical Española. Borrás fue sustituido en 1943 por Francisco Casares, dirigente que basaba su discurso político en la fidelidad a Franco. La Sección de Cinematografía contaría con una Agrupación Sindical propia, formada por los vocales de las seis zonas en que se dividía el país, con sedes en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao y La Coruña. Pero el sistema era muy centralista y todas las decisiones importantes se adoptaban en la capital de

¹⁸³ GUBERN, Román, *Historia del cine español op. cit.*, pp. 156 y 230.

¹⁸⁴ HEREDERO, C.F. y TORREIRO, C. (coord.), *Historia general del Cine. Vol. VII. Europa y Asia (1929-1945)*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 147-155.

España. La Sección de Cine se dividía en varias subsecciones económicas que estaban en manos de los empresarios. En los años cuarenta dichas subsecciones eran: Producción, Distribución y Exhibición, sumándose luego en la década de los cincuenta los Laboratorios y Equipos de Doblaje. En esta estructura, los grupos sociales eran meros apéndices de los económicos y no obtuvieron cierta autonomía hasta bien entrados los años cincuenta y, sobre todo, a partir de los sesenta, cuando se crearon, por citar dos ejemplos, la Agrupación Sindical de Directores y Realizadores Españoles del Cine, donde se infiltraron personalidades ligadas al Partido Comunista como Juan Antonio Bardem, y el Grupo Sindical de Guionistas, entre otros¹⁸⁵.

Por otra parte, la actividad de la Agrupación de Cinematografía era bastante irregular y sus vocales sólo solían reunirse cuando se producían algunas crisis. Por ejemplo, en 1945, con motivo de la desfavorable coyuntura a la que hubo de hacer frente el cine español tras la reintroducción del celuloide norteamericano en el mercado nacional. Este hecho provocaría una división entre los distribuidores y exhibidores, que veían en la llegada de las cintas de Hollywood una importante fuente de beneficios, y los productores y los laboratorios españoles, que temían la competencia de las películas extranjeras¹⁸⁶.

Para pertenecer al Sindicato Nacional del Espectáculo, y por tanto a su Sección Cinematográfica, había que obtener el carnet sindical. El primer requisito era no tener antecedentes penales por causas comunes y políticas. En este sentido el Sindicato contaba con su propio Archivo y estaba en

¹⁸⁵ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 143-145 e *Historia del movimiento obrero en la industria cinematográfica española (1931-1999)*. Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía, 2001, pp. 71-72. También VIZCAINO CASAS, Federico, *Suma de legislación del espectáculo*. Madrid, Santillana, 1962, pp. 49-58.

¹⁸⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio *Historia social del cine...* op. cit., pp. 143-145.

contacto directo con la Dirección General de Seguridad, que, a su vez, tenía una Sección de Espectáculos. El control político, como se puede apreciar, era enorme. La no concesión o la retirada del carnet constituían un arma para limitar la conflictividad en el sector. Respecto a la actividad laboral, las personas que deseaban realizar su trabajo en el ámbito cinematográfico debían superar una serie de trámites y pruebas. Los ascensos solían producirse por “acumulación de méritos”. Por ejemplo, para ser considerado actor había que trabajar previamente en seis películas. Por otra parte, las cláusulas establecidas en los contratos permitían rescindirlos por pequeñas faltas, como la puntualidad, o el productor podía prolongar la jornada de ocho horas diarias sin indemnización alguna. El oficio de guionista, básico para el cine, estaba escasamente valorado en comparación con la dirección o incluso la actuación¹⁸⁷.

Por otra parte, la Comisión clasificadora de películas nacionales (1943) reportaría a los films, según la tipología establecida, mayores o menores beneficios económicos. Un importante elemento de carácter doctrinal fue, como se ha dicho, el noticiario semanal, de proyección obligatoria en los cines, NODO., del que nos ocuparemos más adelante.

Aunque los máximos responsables del Departamento de Cinematografía decidieron establecer normas protectoras que beneficiaran a los cineastas españoles, a partir de 1945 se abrió la puerta a las multinacionales norteamericanas. Entre las medidas iniciales figuró el doblaje de las películas extranjeras. Se impuso el uso del castellano de manera obligada, ya que las demás lenguas habladas en el Estado se consideraban dialectos, y su difusión fue prohibida en los espacios y medios públicos. Los historiadores del cine Roman Gubern y Doménech

¹⁸⁷ DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia del movimiento obrero... op. cit.*, pp. 74-84.

Font han analizado este tema, haciendo hincapié en las repercusiones del mismo¹⁸⁸. Sin duda el doblaje produjo una adulteración de las obras cinematográficas y una gran parte de los receptores fílmicos, al acostumbrarse a ver dobladas todas las películas, asumieron una actitud conformista ante este hecho, sin que pudieran apreciar la deplorable calidad de algunos doblajes. El doblaje de las películas extranjeras permitiría tergiversar diálogos o suprimir escenas y planos que rompían el verdadero sentido de las películas. Teodoro González Ballesteros ha realizado un riguroso trabajo en el que da buena cuenta de los ejemplares fílmicos mutilados entre 1939 y 1956 por su contenido amoroso, político, religioso, o por otras causas¹⁸⁹.

La censura hizo acto de presencia, como en otros tantos sectores, fulminando lo que insatisfacía a los organismos encargados de la misma. Alejandro Ávila ofrece detalladas reflexiones y algunos ejemplos sobre la censura cinematográfica. Cita los besos largos o pasionales, la rectificación de diálogos (por ejemplo, decir viudo en lugar de casado, si el aludido era un individuo infiel) y la supresión de cualquier parte del cuerpo, salvo los brazos, la cabeza y las piernas de rodillas para abajo¹⁹⁰. El catedrático Hans-Jörg Neuschafer distingue diversas etapas de dependencia respecto a la censura en el período que nos ocupa y afirma: “Al principio (1939-1941) la censura dependió del Ministerio del Interior, después (1942-1945) de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange, más adelante (1946-1951) del Ministerio de Educación y, finalmente (desde 1951) del recién

¹⁸⁸ “...en esta ascendente rama de nacionalismo y de triunfalismo exasperados se inscribió una medida censora que iba acausar un daño irreparable a la industria del cine español: la prohibición de los idiomas extranjeros en las películas exhibidas...” GUBERN, Roman y FONT, Doménec, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, p. 34.

¹⁸⁹ GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, “Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica española”, en VV.AA., *Historia del Franquismo*, Madrid, Diario 16, p.142.

¹⁹⁰ ÁVILA, Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona, Cims, 1997.

creado Ministerio de Información y Turismo (MIT)”¹⁹¹. Los motivos que podían provocar, prioritariamente, la actuación de la censura eran: el sexo, la difamación de la religión, la violencia, el divorcio, el suicidio, el aborto o el uso de un lenguaje soez. Cualquiera de ellos provocaba un ajuste de diálogos, una supresión de planos, o bien servía para que un realizador o un/a artista adquiriese mala fama por dirigir o interpretar algo inadecuado.

A pesar de estas medidas estrictas se estrenaron películas que incurrían en alguno de los tabúes enumerados en líneas anteriores. En concreto, recordamos el erotismo y la sensualidad que desprendía el personaje interpretado por Rita Hayworth en *Gilda*, o el aborto atribuido a Gene Tierney, por obsesión marital, en *Que el cielo la juzgue*. España, víctima de unos valores muy conservadores que se acrecentaban paulatinamente a la par que la doble moral social y sexual, debía ser, para sus regidores políticos, un país casto y puritano. De hecho, los propios espectadores divulgaban, exageraban o distorsionaban los contenidos filmicos que podían ser motivo de escándalo¹⁹². Indudablemente, uno de los puntos de actuación de la censura giró sobre la necesidad de suprimir s referencias negativas a los vencedores en la Guerra Civil. En una de las obras maestras de la historia del cine, *Casablanca*, el jefe de la resistencia checoslovaca manifiesta a Rick (Bogart): “Usted llevó armas a Etiopía y luchó contra los fascistas en España. ¿No es curioso que siempre luche a

¹⁹¹ NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adios a la España eterna*. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 48.

¹⁹² El mismo año en que se estrenó también en España la famosísima *Gilda* de Charles Vidor y con la triunfante Rita Hayworth ruidosamente proscrita o desaconsejada desde púlpitos y colegios religiosos. Las diatribas eclesiásticas contra la película norteamericana contribuyeron a cimentar sólidamente la aureola erótica del film y, gracias a ella, la *vox populi* llegó a considerar que la escena en que Rita Hayworth se quitaba un guante iniciaba en realidad un *streap tease* íntegro, amputado por la censura española. Tal *streap tease* jamás existió en la versión original. Este fenómeno, de patología social, atribuyendo a una película unos cortes imaginarios, era en realidad producto y consecuencia de la severísima actuación de la censura, justamente acreedora de cuantas fantasías pudieran proyectarse sobre ella. Cf. GUBERN, Roman y FONT, Doménec, *Un cine para el cadalso*. Barcelona, 1975 Euros, p. 57.

favor de los oprimidos?” En cambio, en el doblaje se escucha: “Llevó armas a Etiopía y luchó contra el Anschluss austriaco. ¿No es extraño que siempre haya estado defendiendo causas justas?”¹⁹³.

En relación con el cine español, la censura fue también, naturalmente, muy rígida. Aunque se produjeron matices explicables por una razón fundamental: los directores españoles no querían “tener problemas” y sabían perfectamente a lo que se exponían ante cualquier salida de tono, ya fueran o no adictos al Régimen en mayor o menor medida. No obstante, se producían intervenciones, la mayoría absurdas, que provocaban la indignación de los realizadores de la película. En ellas, la Iglesia asumiría un elevado protagonismo. Conviene recordar, al hilo de esta cuestión, la creación de la Junta de Censura y la fundación de *Eclesia*, en 1941, órgano de la dirección central de Acción Católica Española que impondría las directrices eclesiásticas en materia cinematográfica.

Una de las estrellas de aquellos momentos, Amparo Rivelles, se refiere a la censura en la entrevista que mantuvimos con ella: “Recién acabada la guerra, la censura no actuó como podría pensarse. Las películas que hacíamos eran blancas. Solíamos utilizar muchos trajes de época y no había grandes escotes. Eso sí, había intervenciones tontas en los diálogos. Recuerdo que en un papel yo decía: “Este traje es divino”, y rectificaron la frase: “Divino no se puede decir, diga precioso”. También viene a mi memoria que me querían poco menos que excomulgar cuando interpreté a una histérica religiosa malentendida, que se enamoraba de un cura en *La fe*.

¹⁹³ ÁVILA, Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, Cims, 1977, p. 66. Este es uno de los ejemplos que encontramos en este libro, incluido en una lista de películas retiradas de distribución entre las que figuran: *Arizona* de George Marshall, *Dama de cabaret* de Charles Vidor, *Doble sacrificio* de George Cukor, *Stella Dallas* de King Vidor, *Ana Karenina* de Clarence Brown o, *Alma en suplicio* de Michael Curtiz.

Nunca entendí que por la interpretación de un personaje me quisieran excomulgar, si además no pasaba nada y me moría al final”¹⁹⁴.

Aunque algunos eruditos del cine como Luis Pérez Bastías y Fernando Alonso Barahona¹⁹⁵ creen que la censura no imposibilitó la consecución de obras cinematográficas de calidad, el hecho de hurtar una escena o modificar el diálogo no tiene ningún sentido y devalúa el producto. No puede justificarse desde ningún punto de vista. Obviamente la censura fue excesiva en los años cuarenta. Que hubiese supresiones o cambios de diálogo hasta en *Raza*, basada en el célebre guion de “Jaime de Andrade” (Francisco Franco), lo dice todo. Tal vez para algunos historiadores afines al Régimen el corte de un beso no sea motivo suficiente para rasgarse las vestiduras, pero en ese caso la escena pasional entre dos enamorados queda absolutamente diluida y hasta ridícula con la supresión del beso. La inclusión, por citar un caso, del abrazo de amistad y el beso frontal-maternal de un soldado hacia la mujer amada que ha arriesgado su vida por reunirse con él, no tiene sentido¹⁹⁶.

No deja de ser sorprendente, por otra parte, que los directores y productores afines a la Dictadura y sabedores de su estricta normativa, tampoco se libran de rectificaciones en sus obras personales. Quizá pecaron de un exceso de confianza dadas sus credenciales políticas. En este sentido, llama poderosamente la atención que ellos, que en más de una ocasión declararon su extrema devoción por el Nuevo Orden, fueran capaces de protestar contra la censura o de quejarse abiertamente de las

¹⁹⁴ Entrevista a Amparo Rivelles. Málaga, 30/10/02

¹⁹⁵ PÉREZ BASTIAS, Luis; ALONSO BARAHONA, Fernando, *Las mentiras del cine español*. Barcelona, Royal Books, 1995, p. 74.

¹⁹⁶ Sáenz de Heredia opinaba que las consecuencias de la censura se limitaban al beso en los labios prohibido a los protagonistas de *Raza* y anécdotas similares. Ver PÉREZ BASTIAS, Luis; ALONSO BARAHONA, Fernando, *op cit*, p.74.

medidas que podían perjudicar sus intereses¹⁹⁷ ¿Hasta qué punto eran consecuentes con su ideología? ¿O es que esa ideología era tan sólo una obligada tapadera para hacer cine? La mayoría, aliados en la contienda con los sublevados, mejoraron su *status* tras ofrecer al público películas coherentes con los valores del Régimen. Vamos a ver algunos ejemplos:

- Sáenz de Heredia: *Raza*, 1942
- Rafael Gil: *Reina Santa*, 1946
- Juan de Orduña: *A mí la Legión*, 1942
- Edgar Neville: *Frente de Madrid*, 1940

Contemplando otros trabajos suyos en el marco de sus respectivas trayectorias filmicas, se observan títulos de pleitesía al Régimen, pero como cineastas, y sin que renegaran en su fuero interno del franquismo, rodaron películas de temáticas diferentes, unas veces más comerciales, otras rozando el límite de lo prohibido, aunque con ello escandalizaran a la censura. Incluimos una pequeña relación:

- Sáenz de Heredia: *El escándalo*, 1943, película con adulterio incluido.
- Rafael Gil: *La Fe*, 1947, film donde se muestra a una mujer fogosamente enamorada de un sacerdote.

¹⁹⁷ Rafael Gil señala afirma que ningún creador puede ser partidario de la censura: “Creo que en España, más que el Estado, fue la Iglesia la que influyó más, y creo que se equivocó. Tuve algunos roces con la censura. Una de mis películas, *La fe*, fue prohibida por el cardenal Segura en toda la zona de Andalucía cuando el Sindicato, por su lado, la premió como mejor película del año”. Cit. en ANDRADA, Beatriz, “La cultura en la cuarentena”, en VV.AA., *Historia del Franquismo*. Madrid, Diario 16, 1985, p. 120. Para Nieves Conde la censura no tenía unos principios de ley. Textualmente: “Es en cierta manera trampa en la que todo el mundo cae si les da la gana a ciertos señores...”. Ver GUBERN, Roman y FONT, Doménec, *Un cine para el cadalso*, op. cit., 1975, p.24. Incluso un escritor tan poco sospechoso de heterodoxo como Vizcaíno Casas se muestra crítico con la censura: “Realmente fue una necedad infinita”. También Sáenz de Heredia reconoció que por sus inconsecuencias y sus estupideces acabó convirtiéndose en enemiga del Régimen, ya que provocaba la irritación hasta de sus más fieles adictos. Ver VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Celuloide casi virgen*. Barcelona, 1998, Planeta, p.112.

- Juan de Orduña: *Locura de amor*, 1948, cinta con un relato pasional a cuatro bandas.

La excepción, una vez más, la constituyó Edgar Neville, que, fiel a su estilo inteligente y original, realizó algunas películas de calidad, aunque no tuvo mucho éxito como productor de sus proyectos¹⁹⁸. Ciertamente el público no se mostró entusiasta con sus cintas, que son, sin embargo, las que mejor han resistido el paso del tiempo.

Hacia el final de la década, más concretamente tras el nombramiento de García Escudero como máximo responsable de la cinematografía española, se produjo una ligera fase de “apertura”, pero antes de llegar a esta situación las juntas de censura fueron implacables. La nueva etapa coincidió con una radicalización de las posturas divergentes entre autoridades civiles y religiosas, dando lugar a la creación de la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, el 8 de marzo de 1950. Las películas, según los nuevos criterios establecidos, podían alcanzar distintas categorías: 1. Para todos los públicos. 2. Para jóvenes. 3. Para adultos. 3R. Para mayores con reparos. 4. Gravemente peligrosa.¹⁹⁹.

En verdad, la censura fue ejercida por individuos de escaso sentido y conocimiento cinematográfico. Se rigió por objetivos absurdos, que se centraban, de acuerdo con la estricta moral de la época y las pacatas costumbres establecidas, en suprimir determinadas escenas debido a la longitud de una prenda de vestir, los pocos centímetros que separaban a una pareja durante un baile, o una leve manifestación amorosa.

En el marco de las normas protectoras del cinema nacional, hemos de referirnos también a la imposición de impuestos suplementarios a las

¹⁹⁸ *Emparedado entre comillas*, Documental, Canal +, 1999.

¹⁹⁹ SEGUIN, J.C, “Los años de la autarquía (1939-1950)”, en *Historia del Cine Español*, Madrid, 1996, Acento, p.32.

películas foráneas para su distribución, a las cuotas de pantalla y a la concesión de acreditaciones a las productoras para importar films, siempre y cuando cumpliesen con los requisitos exigidos. Aunque fuera para consolidar sus presupuestos políticos e ideológicos, el Estado apoyó al cine. De hecho, las productoras se tomaron las licencias de importación y los créditos y premios sindicales como una ganga sin parangón para sus negocios. Según los empresarios, la clave del éxito de su consistía, no en los resultados comerciales de la película, sino en la creación de temas atractivos para la Junta de Clasificación, ya que las licencias les permitían “negociar” qué hacer con las películas extranjeras, las de mayor demanda en la exhibición y las que más dinero proporcionaban en las salas de proyección.

Este hecho dio lugar a una proliferación masiva de empresas de producción, muchas de ellas efímeras, sobre las que se asentaría la nueva industria del cine español. Pero esta base tan poco consistente no podía augurar en el futuro la solidez que se pretendía. El doblaje, estímulo para la comunidad extranjera, y los permisos de importación de Films, provocarían enfrentamientos debido a la competencia de las superproducciones comerciales de diversos países, que fueron las que acabaron frustrando la industria fílmica española y la defensa del “cine patrio”. En realidad, el uso de la lengua española, reivindicado por muchos cinéfilos y allegados para oponerse al cinema extranjero, fue algo secundario; lo que verdaderamente obsesionó a los productores fueron las licencias de importación. Esta idea de un *séptimo arte nacional* motivó que los falangistas de la revista cinematográfica *Primer Plano* reivindicaran, como ya se ha señalado, la necesidad de hacer un cine netamente español²⁰⁰ y elogiaran cualquier

²⁰⁰ He aquí un fragmento significativo de un artículo de F. Hernández: “Nuestra producción cinematográfica, salvo rarísimas y honrosas excepciones, tal y como se ha venido presentando hasta

producción de cine histórico que engrandeciera a los “gloriosos personajes” de nuestro pasado “más magnánimo”²⁰¹.

Desde la óptica de los realizadores, la defensa del cine nacional tuvo uno de sus máximos exponentes en la figura José Luis Sáenz de Heredia, buque insignia del cinema de la Dictadura. El director de *Raza* llegó a dictar conferencias respondiendo a ciertas acusaciones formuladas por los sectores más críticos o por algunos intelectuales de la cinematografía española²⁰². El público que acudía a las salas de proyección en la

ahora, no responde en modo alguno a la verdadera forma de ser y sentir española. La casi totalidad de las veces los argumentos fueron chabacanos, frios y populacheros, encaminados únicamente a halagar la vanidad de una reducida masa de espectadores para los cuales el cine no pasa de ser un simple motivo de distracción. Indudablemente, fueron cintas que gozaron del éxito de un público mediano, poco exigente en materia artística y doctrina política, ya que estas dos formas apenas las conocen, aunque a veces su claro instinto les haga distinguir lo bueno de lo mediocre. Pero como tales películas producen el dinero suficiente para amortiguar todos los gastos, e inclusive queda un margen de ganancia nada despreciable, los productores no se preocupan de que sus películas tengan un contenido capaz de servir como vehículo de educación y enseñanza. Posiblemente pensarán, “yo he arriesgado mi dinero y tengo que multiplicarlo por todos los medios que estén a mi alcance”. HERNÁNDEZ BLASCO, F, “Necesidad de un cine netamente español”, *Primer Plano*, Junio, 1944, p.21.

²⁰¹ Sirva como ejemplo parte de un artículo sobre Inés de Castro y su significación española: “...A los españoles nos parece que el tema ha sido tratado con respeto digno. Unos lo habrán juzgado como película lírica...Otros como una épica filmica...En cuanto a mí, pienso que el cine ha escrito en imágenes- en trazos cinematográficos- una crónica de grandes hojas abiertas, como aquellas del terrible, Don Pedro López de Ayala. Alicia Palacios, un lírico rayo de luna portuguesa...interpretando a Doña Inés. Le ha correspondido a España y al cine español por el buen arte de Don Manuel Augusto García Viñolas y de Leitao de Barros, el dar perfil de crónica a eso que Antonio Valencia ha llamado con justeza <La Edad Media en la pantalla>” Ver GÓMEZ TELLO, J.L, “Inés de Castro y su significación española”, *Primer Plano*, 7 de enero, 1945.

²⁰² Tras responder con vehemencia a las acusaciones de Jacinto Benavente sobre el cine español, Sáenz de Heredia, contesta de otra forma a las realizadas por los Eugenio Montes y Juan Antonio Zunzunegui a la *Estafeta Literaria*: “...Acabamos de comprobar y aún está ahí el día del libro, que en lo que respecta a las publicaciones contemporáneas, el público ha dado su preferencia a los escritores extranjeros. ¿Qué hicieron pues de la privilegiada herencia que les fueron dejando Cervantes, Quevedo, Fray Luis... y tantos otros como son los que lograron poner a España a la cabeza de la literatura universal? Porque nosotros tenemos la disculpa de que nacimos sin cuna...y hemos mejorado nuestro patrimonio mal que les pese... ¿Qué nuestro cine no es aún codiciado en el extranjero? De acuerdo, pero quisiera yo saber si en Nueva York, Berlín o Londres tiene que disolver la policía montada a los que en las puertas de las librerías se matan por adquirir un libro de Eugenio Montes o Zunzunegui...De todas las manifestaciones artísticas que se practican en nuestra patria, es el cine la única que acepta a diario una competencia con las mejores muestras extranjeras...Aquí sólo llega lo bueno, lo mejor de cada casa...Sin la protección que en este momento nos presta el Estado, no existiríamos...” SÁENZ DE HEREDIA, José Luis, “Juicio de faltas” *Primer Plano*, 44, pags. 7, 8 y 9.

posguerra, ávido de olvidar sus preocupaciones y las miserias cotidianas, estaba siendo moldeado ideológicamente. Los deseos de evasión impedían una comprensión nítida del adoctrinamiento moral a que se veían sometidos.

3.2. La propaganda franquista en el cine

El historiador Javier Tusell ha escrito que “en el Régimen del general Franco no existió propiamente una ideología, entendida como código de principios inalterable”. A su juicio, puede hablarse más bien de un tipo de mentalidad basada en una imagen del mundo y del pasado inmediato que acompañaba a todas las manifestaciones del Régimen y que fue promovida por Franco²⁰³. Aunque esta interpretación ha generado numerosas controversias en la historiografía sobre el franquismo en relación con su carácter fascista o autoritario, asunto que no vamos a abordar aquí²⁰⁴, el cine español no escaparía a esa “mentalidad”, no tardando en mostrar al público un desglose de dogmas históricos, doctrinales y morales en línea con los planteamientos nacionalistas que se pretendían inculcar a la gente. Era el momento oportuno. El objetivo se cifraba en lograr que estas ideas fueran asumidas por la mayor parte de la población. Periodistas relacionados con el cine, como el falangista Bartolomé Mostaza o Joaquín

²⁰³ TUSELL, Javier, “El Régimen de Franco”, *op. cit.*, T.10, p. 2714.

²⁰⁴ Ver, entre otros títulos, LINZ, Juan, “una teoría del régimen autoritario. El caso de España”, en FRAGA, Manuel y otros, *La España de los años setenta. III. El Estado y la política*. Madrid, Moneda y Crédito, 1970; MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco. Política y Sociedad*. Madrid, Síntesis, 2000; PAYNE, Stanley, *Historia del fascismo español*. Paris, Ruedo Ibérico, 1965; PRESTON, Paul, *Las derechas españolas en el siglo XX. Autoritarismo, fascismo y golpismo*. Madrid, Sistema, 1986 y *Las tres Españas del 36*. Barcelona, Plaza y Janés, 1998; THOMAS, José María, *Lo que fue la Falange*. Barcelona, Plaza y Janés, 1999 y UCELAY DA CAL, Enric, “Introducción histórica a una categoría imprecisa: unas reflexiones sobre “el fascismo antes del fascismo, en perspectiva hispana”, en MELLÓN, Juan Antón (comp.), *Orden, jerarquía y comunidad. Fascismo, dictaduras y postfascismos en la Europa contemporánea*. Madrid, Tecnos, 2002; SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (ed.), *El primer franquismo. 1939-1959*. Madrid, Marcial Pons, 1999; CASANOVA, Julián, *Morir, matar, sobrevivir. La violencia de la Dictadura de Franco*. Madrid, Crítica, 2004.

Romero Marchant, director de *Radiocinema*, divulgaron en sus artículos la necesidad de un cine de propaganda “patrio-racial” que engrandeciera “lo español”²⁰⁵.

Entre las principales manifestaciones de ese cine podemos citar, en primer lugar, la defensa del nacionalismo. Conviene recordar al respecto que las circunstancias políticas demandaban la necesidad de una España autosuficiente, pese a que durante aquellos años el hambre, la carestía y la enfermedad fueron inseparables “compañeros de viaje del Régimen”. En ese contexto el sentido patriótico resultaba imprescindible y tenía que ser transmitido con eficacia. Se apelaría a él incluso en comedias superficiales como *El camino de Babel* (1944), de Jerónimo Mihura, cuyo inicio tiene lugar en el interior de un aula universitaria, mientras el catedrático de turno, en su discurso de despedida a los estudiantes que finalizan sus estudios, se dirige a ellos de esta manera: “Para los que emprendéis desde hoy la lucha por la existencia digna, tengo la obligación de recordaros como última obligación a seguir, que todo cuanto aquí aprendisteis os lo dio la patria, y que es en el mayor esplendor y gloria de ella, en lo que tenéis obligación de usarlo. Los grandes hombres, hacen las grandes patrias”. O como en la película *Botón de ancla* (1947), que provocaría futuros *remakes*. En ella, Fernando Fernán Gómez (Enrique), Jorge Mistral (Carlos) y Antonio Casal (José Luis) constituyen un grupo de amigos inseparables pertenecientes a la Escuela Naval Militar. Un asunto sentimental deriva en la ruptura de la amistad entre Carlos y José Luis ante los esfuerzos baldíos de Enrique para que todo volviera a la normalidad. Carlos, el más destacado en la Escuela, empieza a bajar su rendimiento, y

²⁰⁵ MOSTAZA, Bartolomé, El cine como propaganda, *Primer Plano*, Madrid, 22-12-1940, p.3.

ROMERO MARCHANT, Joaquín, “Cinema nacional. Comentarios al margen. XLII. La vida nueva”, *Radiocinema* nº 44, 15/01/1940, p.1.

el Comandante superior, interpretado por el falangista en la vida real Fernando Fernández de Córdoba, se dirige a él con estas palabras: “Ahora no es el superior el que se le acerca, sino el compañero, el amigo, el camarada. Ha perdido un amor y una amistad. Es preciso que comprenda que hay cosas que están por encima de eso: el concepto de la dignidad, la obligación de cumplir con nuestro deber. Usted tiene una tradición familiar que le une a la Marina. ¿Será capaz de abandonar? Por el honor del uniforme que viste y por cuantos sacrificaron todo a la Marina española, debe volver a ser el alumno modelo. Todo se olvida cuando la patria llama para que la sirvan”. La última secuencia del film descubre un fugaz pero significativo momento. Enrique, en un gesto heroico, pierde la vida, pero antes de morir une a sus dos compañeros. En los actos conmemorativos por su fallecimiento, los dos amigos desfilan ante el féretro mientras un superior pronuncia unas emotivas palabras. José Luis lo hace visiblemente emocionado, pero Carlos aparece en un plano donde piensa que vuelve con la chica, llegando hasta a guiñarle el ojo. Su marcialidad como soldado muestra aquí una pequeña pero humana línea de fisura.

Otra idea fundamental del cine de los cuarenta reside en la necesidad de salvaguardar a la nación de cualquier conato separatista o peligro exterior. En las películas más representativas de esta época todo lo que procede del extranjero causaba sospechas o se asimilaba con el enemigo, en unos momentos en que el país estaba aislado internacionalmente tras los resultados de la Segunda Guerra Mundial. En esta coyuntura había que recordar a todas horas quiénes habían ganado en España. Si los vencedores eran los “iluminados”, los “salvadores” de la Patria, los tocados por la mano de Dios, los vencidos se consideraban elementos a extinguir,

desterrar o discriminar²⁰⁶. Películas como *Boda en el infierno* (1942), *Escuadrilla* (1941), *Raza* (1942), *A mí la legión* (1942), *Rojo y Negro* (1942) o *Porque te vi llorar* (1941), entre otras, se rodaron durante unos años en que aún quemaban los rescoldos de la Guerra. Los republicanos constituían el mal sin paliativos, de acuerdo con el maniqueísmo imperante.

Locura de amor (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *El abanderado* (1943) son películas históricas donde se muestran a los enemigos de España en medio de continuas alusiones a la acabada contienda, que resurge camuflada en la narrativa cinematográfica. Entre los enemigos del régimen se encuentran los musulmanes, los americanos y por supuesto los indígenas que reivindicaban la independencia colonial. *Harka* (1941), *Raza* (1942) y *Los últimos de Filipinas* (1945) son ejemplos en los que se representan sin piedad a los enemigos políticos.

La Iglesia, adoptando un rol paternalista y educativo, sentó las bases de un acentuado maniqueísmo para reprimir a las personas vencidas o simplemente sospechosas de no comulgar con las ideas del Nuevo Estado. Mujeres y hombres tuvieron que asimilar, aunque se produjeran numerosas fisuras, que la ira de Dios se desataría contra ellos si pecaban y no se arrepentían. Había un “infierno” mucho peor que el de la España de posguerra, un infierno eterno. *Balarrasa* (1950), *Misión Blanca* (1946), *La mies es mucha* (1948), *La fe* (1947) y *Reina Santa* (1946), mostrarían al público el poder de Dios y el camino a seguir: el de los que se acogían a la gracia divina sacrificando su vida por la humanidad, el de los que se arrepentían de sus pecados y recibían la extremaunción. Todos ellos morirían en paz. Por el contrario, el más trágico de los finales aguardaba a

²⁰⁶ RAMOS, M^a Dolores; PEREIRA, Francisco Javier, “El matrimonio del cielo y el infierno...” *op. cit.*, pp. 125-126.

racionalistas, ateos, protestantes, de uno y otro sexo, y a las mujeres que pusieran a prueba la castidad sacerdotal.

Sin duda el comunismo fue una de las grandes obsesiones del Régimen, su pesadilla, el gran enemigo a lapidar. Prueba de ello fue la represión desatada en la posguerra contra “el enemigo de España”, legitimada de cara al exterior cuando el Régimen viró desde la “neutralidad” declarada en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial a adherirse a los principios de la Guerra Fría. Obviamente la persecución de los “rojos” y de “sus compañeros de viaje” se había manifestado con una beligerancia extrema antes de la nueva coyuntura internacional surgida a comienzo de los cincuenta. La actuación de la División Azul en el frente ruso²⁰⁷, aun sabiendo que no todo fue de color azul intenso entre sus cooptados, es otro ejemplo de la afinidad del Régimen con las potencias del Eje, Italia y Alemania, y de su visceral anticomunismo. Franco ignoraba, a mitad de los años cuarenta, que su obsesión por los “enemigos de España” constituiría, en la década de los cincuenta, una garantía para continuar en el poder. Su papel de gendarme del Mediterráneo occidental y otros intereses geoestratégicos y políticos hicieron que España y Estados Unidos olvidasen sus disputas y tensiones, firmando unos acuerdos que resultarían básicos para el futuro de la

²⁰⁷ Las alusiones del cine español a la División Azul son casi inexistentes, si acaso algún breve recuerdo como en la película de Luis Lucia *La Condesa María* (1942), donde la madura protagonista pierde a su único hijo, al ser derribado su avión en el frente ruso. La única referencia cinematográfica de consideración hacia la citada unidad militar española, al margen de las apariciones en el NODO, la constituyó *La División Azul* (Alianza Cinematográfica Española, 1942, dir. Victor de la Serna). La cinta está dividida en cuatro grandes partes de diferente duración: la primera, a modo de prólogo, explica y justifica el nacimiento de la División; el entrenamiento y la marcha hacia el frente constituyen el grueso de la segunda; la estancia de la División en Rusia forma la tercera; mientras que la última y cuarta muestra el regreso y el recibimiento de las primeras unidades relevadas. Ver ALEGRE CASERO, Sergio, “Las imágenes de la División Azul: los vaivenes de la política exterior e interior de Franco a través del cine”, en YRAOLA, Aitor, *Historia Contemporánea de España y Cine*, Madrid, Universidad Autónoma, de Madrid, 1997, p. 71.

Dictadura. El Caudillo ordenó, incluso, una rectificación del guion de *Raza*, suprimiendo de su estandarte filmico todo aquello que podía desagradar al nuevo aliado yanqui. El resultado fue un nuevo film: *Espíritu de una raza* (1950)²⁰⁸.

Carlos F. Heredero ha realizado un detallado estudio del anticomunismo del cine español, entendiendo los guiones y las imágenes como una proyección del contexto histórico y de la sociedad, a la par que los consideraba como una herramienta para intervenir sobre la realidad²⁰⁹. Por otra parte, en los últimos años de la década de los cuarenta el celuloide nacional se hizo eco del cambio de la situación internacional. Así en películas como *Neutralidad* (1949), *Pacto de silencio* (1949) y *Paz* (1949) hizo saber al público que las cosas no eran como antes. A partir de entonces las posiciones maniqueas se invirtieron: los aliados pasaron a ser los “buenos” y los alemanes los “malos”, mientras se ensalzaba la posición neutral del país y los deseos de no beligerancia.

La defensa de la familia fue, como se sabe, unos de los pilares básicos del Régimen. Se trataba de una familia patriarcal donde las figuras masculinas, encabezadas por el padre, requerían pleitesía y servilismo a las mujeres. Borrado de la historia de España el matrimonio civil, las nupcias religiosas eran el único mecanismo legal por el que una pareja pudiera consumar su relación amorosa, si bien en los años cuarenta el momento era harto complicado para llevar a la práctica el sacramento con sus primeras consecuencias: la llegada de la prole. El discurso natalista contradecía sin embargo el estado de penuria económica de la población, ensalzando, como hemos visto en otro lugar, la necesidad de traer al mundo hijos e hijas

²⁰⁸ CAPARRÓS LERA, José. María, *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid, 2000, Fancy ediciones, pp. 20-25.

²⁰⁹ HEREDERO, Carlos F, *La pesadilla roja del General Franco*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1996.

fuertes y sanos que regeneraran la Raza, y con ella, a la Patria. Evidentemente, ser madre soltera suponía la peor de las marginaciones. Salvo que un “alma caritativa masculina” arreglara el desaguisado, la mujer tropezaría con un destino inapelable. Estos hechos fueron habitualmente tratados en el cine con un propósito aleccionador. En el film *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950), Ana Mariscal se suicida por ser madre soltera. Caso distinto es el de Pastora Peña en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), que dará a luz a un niño tras ser violada por un miliciano durante la Guerra Civil. Para guardar las apariencias los familiares convencen a un electricista, que salvaguardará el honor femenino. Se trataba de un mutilado del bando nacional que accede a la boda por el motivo que da título a la película. También se prodigaron en el cine los matrimonios de conveniencia: *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), *La esfinge maragata* (Antonio de Obregón, 1948) y *Despertó su corazón* (Jerónimo Mihura, 1949). Películas en las que el consorte millonario estabilizará la situación de toda la familia. Así mismo, se llevaron al cine los matrimonios por poderes: *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), *Obsesión*, (Arturo Ruiz Castillo, 1947) o *Trece onzas de oro* (Gonzalo Delgrás, 1947), que tranquilizarían socialmente a quienes tenían problemas de largas distancias en una época de penurias económicas y problemas de los transportes públicos.

El público que acudía a las salas de proyección buscaba apartarse de las realidades cotidianas. No encontraría en ellas determinados hechos acontecimientos políticos y hechos históricos, que se ocultaban o se maquillaban y mostraban bajo la óptica franquista. En ese contexto el cine intervendría como creador de una realidad buscada premeditadamente y

que acabaría reconstruyendo el presente y el pasado. Contemplar una película era un vehículo para generar ideas a la hora de acercarse a la “verdad” y para adquirir prácticas de vida que se tradujeran en modas, hábitos, costumbres y teorías que frecuentemente chocaban de frente con el *modus vivendi*. Obviamente, el cine nacional no estaba interesado en proyectar las dificultades y penurias de la vida cotidiana, la represión política, la hostilidad encubierta de un sector de la población contra el orden establecido²¹⁰.

Republicanos, comunistas, “separatistas”, maquis y exiliados²¹¹ no tenían cabida en la pantalla. Pero si aparecían en ella de manera tangencial, eran severamente castigados, recayendo sobre ellos todo el peso del aparato de Estado franquista, de sus instituciones y leyes. Tampoco había tolerancia con las prostitutas, los homosexuales y extranjeros proclives a exhibir las malas costumbres del liberalismo. Por ello, si en algunas películas se trataban estos aspectos, se aplicaba la versión *sui generis* de la Dictadura: los personajes representados eran malvados, perversos, marginados, víctimas de la crítica, la condena y, en el mejor de los casos, la burla. Si no mediaba el arrepentimiento, perecerían. Ciertamente a veces se producían excepciones, tal vez de manera inconsciente. Más de un

²¹⁰ Son muchísimos los testimonios y documentos que demuestran la represión del nuevo régimen franquista. Sirva como ejemplo parte del siguiente testimonio: “...Un viejo profesor norteamericano me preguntó: Si un día usted pudiese sentar en el banquillo al general Franco y su séquito, en una especie de proceso de Nuremberg, ¿Cuál sería el primer delito del que les acusaría? Sin titubear respondí: “les acusaría de genocidio contra su propio pueblo” y el norteamericano exclamó: <¡Curioso!, eso mismo es lo que me respondió ayer el profesor Tierno Galván>...Personalmente, en cuantos lugares me ha sido posible hacerlo, he afirmado que los primeros seis años de dictadura franquista, en punto a asesinatos de todo tipo, superaron con mucho, en crueldad y sadismo, y en volumen, los primeros seis años hitlerianos y mussolinianos en Alemania y en Italia respectivamente...” PONS PRADES, Eduardo, “El genocidio de un pueblo” en VV.AA., *Historia del Franquismo op. cit.*, 1985, p. 19.

²¹¹ “La larga y cruenta guerra civil española de 1936-1939 dio lugar, como se sabe, a un importante y duradero exilio. Se trata de la más importante emigración forzosa de españoles de nuestra historia. La fijación de muchos de ellos en el extranjero durante muy largo tiempo y, con frecuencia, durante el resto de sus vidas, fue una de las consecuencias de la dilatada duración de la Dictadura.” RUBIO, Javier, “La España peregrina”, en VV.AA., *Historia del Franquismo op. cit.*, Ibidem, p.66.

historiador ha coincidido a la hora de señalar la apología homosexual que se desprende de películas como *Harka* (Carlos Arévalo, 1941). Su director, llevado por el afán de realzar los valores castrenses, descuida la forma de mostrarlos. Así, el espectador puede “adivinar” la relación amorosa pasional entre dos soldados interpretados por Alfredo Mayo y Luis Peña, una relación surgida en un ambiente misógino en el que se desprecia, además, a la sociedad civil²¹².

Éstos y otros rasgos fueron recogidos en no pocas películas de la época. Si *Raza* fue la más emblemática, por las razones que ya conocemos, no podemos ignorar otros films rodados en la década de los cuarenta. Dejando de lado el género cinematográfico, la ideología del régimen se manifestaría explícitamente en la pantalla.

3.2.1. *Mujeres de la posguerra en el NODO*

Al margen del cine de ficción, hay que acercarse, por su relevancia en los aspectos propagandísticos, al cine documental, que presenta la realidad de modo informativo e interpretativo. Durante el franquismo, el modelo de ese estilo documental fue el noticiario oficial del régimen, el NODO. Surgido en 1943, el formato y el estilo literario-periodístico de las imágenes proyectaban en los cines la trayectoria política, los diferentes oficios y las noticias de personajes reales, así como los acontecimientos políticos y sucesos más importantes de la época. Es obvio que si el NODO es considerado como un archivo histórico de gran utilidad para quienes estudian el franquismo, no se sostiene en cambio como fuente para los buscadores de “veracidad”. Los materiales del noticiario acentuaban siempre el bien hacer del Régimen. Era imposible apreciar en la pantalla

²¹² La película *¡Harka!* se desliza desde la epopeya viril a la apología homosexual. Arévalo trata el conflicto entre los dos protagonistas como un conflicto amoroso adobado con una dosis de misoginia. ELENA, Alberto, *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, p.134.

los problemas, fisuras y dificultades sociales, pero si, esporádicamente, se deslizaban era para mostrar el conflicto solucionado. Aun así, hay que tener en cuenta e identificar las pequeñas dosis de la realidad que se infiltraban en las crónicas distorsionadas.

Los artífices de la Dictadura se apercibieron muy pronto de la importancia de la imagen en un país con escasos recursos culturales. En este sentido el NODO contribuiría a involucrar a un número estimable de mujeres y hombres en las doctrinas de la nueva España, convirtiéndolos en receptores del sistema de valores vigente. Fue uno de los instrumentos pedagógicos utilizados para mostrar a la población las “perfecciones” del Caudillo y la imagen deificada del hombre que velaba por los españoles²¹³, aunque no fuese nada fácil ofrecer perfiles, ángulos o buenas imágenes de alguien tan poco carismático²¹⁴.

Aunque el objetivo de esta Tesis es indagar y reflexionar sobre la construcción y divulgación de las imágenes femeninas en el cine de ficción durante los primeros años de la Dictadura, vamos a aproximarnos al papel que jugó NODO en esa tarea. En principio, hay que hablar de la ausencia de muchas mujeres en ese Catecismo Social que pretendió ser el noticiario. La sociología que divulga el NODO excluye a las españolas con dificultades de subsistencia, cuyas vidas estaban marcadas por el hambre, la miseria y otras penurias. De igual modo tampoco se mostraba a las que a duras penas, sobrevivían por ser esposas, madres, hermanas e hijas de los vencidos en la guerra civil. El NODO sólo incluye a un significativo grupo

²¹³ “... Obispos, sacerdotes y religiosos comenzaron a tratar a Franco como un enviado de Dios para poner orden en la “ciudad terrenal” y Franco acabó creyendo que, efectivamente, tenía una relación especial con la divina providencia...” CASANOVA, Julián, *La iglesia de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 2001, p. 76.

²¹⁴ TRANCHE, Rafael R., La imagen de Franco “Caudillo” en la primera propaganda cinematográfica del régimen, en: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.), *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, (Dossier), *Archivos de la Filmoteca*, nº 42, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 76-95.

de mujeres integradas en el sistema, mujeres que asumían el modelo materno-doméstico, así como a las que tenían una presencia pública en el nuevo orden político y social, especialmente las uniformadas de la Sección Femenina²¹⁵.

A diferencia del cine de ficción, las imágenes femeninas en el NODO durante la fase autárquica fueron escasas. Probablemente porque, como ocurría en la vida cotidiana, los roles desempeñados por las mujeres no implicaban una presencia significativa ni tampoco un protagonismo en el centro de atención pública. Saturnino Rodríguez desglosa los contenidos de los Nodos de los años cuarenta, proporcionándonos una interesante información sobre la presencia femenina en ellos, información que hemos corroborado examinando en la Filmoteca Española los noticiarios referidos²¹⁶:

1943:

- (nº 28) “Setecientos niños celebran su primera comunión en la capilla del grupo “Isabel Clara Eugenia” de Auxilio Social”
- (nº 43 b) “Festividad de Santa Teresa”

1944:

- (nº 57) “VIII Consejo Nacional de la Sección Femenina en Sevilla”
- (nº 59) Rodaje de “Lola Montes”
- (nº 96) Tercer concurso de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange en Barcelona
- (nº 252) Llega de Argentina la artista española Imperio Argentina. Desfile de modas.

²¹⁵ RAMOS LOZANO, María Pilar, Comunicación y estrategias organizativas de la Sección Femenina de Falange. Representaciones NODO, 1943-1953. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, 2011.

²¹⁶ RODRÍGUEZ, Saturnino, El NODO. Catecismo social de una época. Madrid, Complutense, 1999. pp. 283-365.

1945:

- (nº 134) la peruana Conchita Cintrón rejonea en la Monumental de Barcelona.

1946:

- (nº 242) Llega a Barajas Carmen Amaya
- (nº 260) “el gremio de confeccionadoras celebra a su patrona Santa Lucía en Barcelona”
- (nº 112) “Desfile de la semana misional en Granada”

1947:

- (nº 232) “mensajera de la paz Doña Eva Duarte de Perón, esposa del presidente de la República Argentina llega a Villa Cisneros.
- (nº 233) “Eva Duarte y Carmen Polo en el Escorial”. “Festival folklórico de danzas”

1948:

- (nº 262) “Los Reyes Magos en Madrid. Reparto de juguetes en instituciones benéficas. La Sección Femenina prepara canastillas”
- (nº 265) “XII Consejo de la Sección Femenina en Sevilla”
- (nº 306) “Exhibición de danzas populares en Alcobas”
- (nº 314) “Carmen Polo inaugura una exposición de navidad en la Biblioteca Nacional”

1949:

- (nº 316) “XIII Consejo de la Sección Femenina en Santillana del Mar”
- (nº 348) “Noticia pintoresca: futbol femenino en Bruselas. Mujer y balón redondo”

1950:

- (nº 382) “Ava Gardner en los toros de la Feria de Sevilla”
- (nº 398) “Rodaje de Agustina de Aragón”

La visualización de estos NODOS nos permite hablar de las mujeres representadas en el noticiario, agrupándolas en los siguientes apartados:

a) La más cercana a la máxima autoridad, la esposa del Caudillo.

Simbolizaba el paradigma a seguir, motivo por el que aparecía de manera reiterada inaugurando exposiciones culturales, actos de beneficencia y de carácter religioso, o acompañando a su esposo en celebraciones oficiales que requerían su asistencia. Las apariciones de Carmen Polo de Franco, a semejanza de las del Caudillo, constituían uno de los apartados más glamorosos del NODO en los años cuarenta. Los espectadores veían en la primera dama la personalidad que el cine documental pretendía forjar sobre ella: amable, entregada a la causa maternal, sonriente cuando aparecía junto a su marido y su hija, aparentemente decidida a cumplir el limitado rol público que se le asignaba. Ahora bien, de acuerdo con la interpretación de Walter Benjamín, la auténtica estrella del NODO sería el Dictador. El célebre escritor estableció paralelismos entre los líderes totalitarios y las estrellas de cine²¹⁷. En este sentido, la imagen de Franco aparecía magnificada. Ese fue uno de los objetivos del noticiario: reconstruir su figura y, a la par, la propia historia del Régimen.

b) Autoridades de instituciones como la Sección Femenina y Auxilio Social²¹⁸. Mujeres que organizaban grandes concentraciones

²¹⁷ Según Walter Benjamin, "...el líder totalitario aspira (...) a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine...". Ver BENJAMÍN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1982, p. 39.

²¹⁸ CENARRO, Ángela, *La sonrisa de Falange. El Auxilio Social en la Guerra y la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2006.

públicas de adhesión a los principios de Falange en diferentes ciudades españolas. Aparecían uniformadas, en actitud de servicio a la Patria, saludando a la manera fascista, marciales, recibiendo u otorgando, a veces, las condecoraciones pertinentes. Según Pilar Ramos Lozano, el discurso proyectado sobre ellas se enfatizaba por el efecto multiplicador que tenía la emisión del noticiario en las pantallas de los cines, medio al que las clases populares se aficionaron en la década de los cuarenta²¹⁹.

c) Las afiliadas de Sección Femenina²²⁰. Desde una óptica semiológica, la imagen de estas mujeres resumía el sentido de sus funciones: alteridad, complementariedad y subalternidad respecto a los gobernantes franquistas y los hombres de Falange, que eran exaltados en las figuras de Franco y José Antonio, éste aún muy presente en los años cuarenta²²¹. Miles de mujeres organizadas, jerarquizadas y preparadas tanto para divulgar el Ideal doméstico como para participar en las actividades de los Coros y Danzas y en las sesiones deportivas de gimnasia femenina –salvado el pudor por los “pololos” o pantalones que cubrían las piernas hasta la rodilla, bajo la falda. Estas actividades iban precedidas de numerosas horas

²¹⁹ RAMOS LOZANO, María Pilar, *op. cit.*, p. 10.

²²⁰ En consonancia con el protagonismo de la Falange femenina, NODO dará una amplia cobertura a sus actividades. Ver TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NODO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001, p. 220

²²¹ A semejanza del Caudillo, el cine contribuyó a la exaltación del mito joseantoniano tras su fallecimiento. Vicente Sánchez –Biosca realiza un minucioso análisis que corrobora esta afirmación: “Si existe un documento cinematográfico en el que cristaliza la visión desgarrada, hondamente lírica y a la vez monumental del líder caído, un monumento que por esta razón lo es también de la entraña de un hipotético fascismo español, este es a buen seguro el film que el D.N.C. realizó en 1939 y que llevó por título *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera*. Pocas veces ha alcanzado la propaganda cinematográfica de la España nacional cotas tan elevadas de elaboración [...] Quizá en ninguna otra ocasión un líder fue capaz de usurpar tal protagonismo al camaleónico Francisco Franco...” SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “El Ausente, ¡Presente! El carisma cinematográfico de José Antonio Primo de Rivera”, *Archivos de la filmoteca*, nº 46, Barcelona, 2004, p.76.

de ensayo y suponían un enorme esfuerzo colectivo, como se desprende de las secuencias fílmico-documentales; pero significaban también una ruptura con la rutina y la monotonía de la vida cotidiana y las tareas domésticas, sobre todo en las chicas solteras y jóvenes. En la coreografía del baile o el ejercicio físico los movimientos de cada mujer, siendo importantes, sólo adquirirían “sentido” visual e interpretativo en el marco de un colectivo unificado, disciplinado y coherente sometido, primero, a la aprobación de las monitoras, después a mirada de Pilar Primo de Rivera y, más allá, a la del Caudillo, ubicado, material y simbólicamente, en la posición más elevada. En una analítica comparativa, no sería osado establecer paralelismos temáticos, salvando las diferencias de calidad y medios, con la cinematografía nazi, sobre todo con los documentales de la realizadora Leni Riefenstahl, la única mujer que desempeñó un papel destacado en el sistema de representaciones del Nacionalsocialismo. O bien con los fastos fascistas de la Italia de Mussolini, como se aprecia en la película de Ettore Ercola: *Una jornada particular*. Dejando a un lado estas escenografías, se podía contemplar a las afiliadas de Sección Femenina empaquetando con suma destreza aguinaldos para los héroes de la División Azul, participando en peregrinaciones marianas, procesiones y conmemoraciones por los “Caídos de la Cruzada” y realizando trabajos manuales destinados a las instituciones del Régimen. Especial atención prestaría el NODO a las concentraciones nacionales de Sección Femenina, como la celebrada en El Escorial en 1944, en la que Franco conmemoró a las jóvenes falangistas dirigiéndoles estas palabras: “Falange es la paz social que disfrutamos, el Imperio de la Ley de Dios y el

engrandecimiento de la Patria”²²². No obstante, desde la mitad de esa década las imágenes de las mujeres de SF en el noticiario se centraron sobre todo en los Coros y Danzas, que presentaban los cantes y bailes folclóricos de cada región como la mejor expresión de la riqueza de los pueblos de España, haciendo giras nacionales e internacionales que contribuirían en gran medida a dinamitar su destino: vivir la clausura de sus hogares sin rebasar los límites de ese “pequeño universo”²²³.

d) Mujeres relacionadas con actividades de ocio y artísticas cuyos méritos eran sistemáticamente omitidos en el NODO. Sus imágenes se proyectaban con la finalidad de que el público contemplara su belleza y su destreza, o se divirtiera con sus excepcionales habilidades, atribuidas al hombre²²⁴.

e) Las representantes de las clases populares aparecen realizando trabajos feminizados, es decir, realizables en el hogar; participando en actos religiosos o ejerciendo roles maternos como llevar a sus hijos a festividades y conmemoraciones (Navidades, Día de Todos los Santos, Semana Santa).

²²² TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NODO. El tiempo y la memoria... op. cit.*, p. 522 y DI FEBBO, Giuliana, “La Cuna, la Cruz y la Bandera”. Primer franquismo y modelos de género”, en MORANT, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres... op. cit.*, p. 233.

²²³ AMADOR, Pilar, “Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica”, *Feminismos* (Universidad de Alicante) nº 2, pp. 101-120 y CASERO, Estrella, *La España que bailó con Franco. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid, Ene, 2002.

²²⁴ “...Las “notas sociales” ocupaban buenos minutos del noticiario ofreciendo figurines femeninos, desfiles de modelos, competiciones de alta costura, etc. Ya en el primer número hay un epígrafe de “Modas” en que se da cuenta de un desfile de peinados en París: “Aquí están estas cabezas, tan lindas y tan complicadamente ataviadas, para desesperación de doncellas, lucro de los industriales del gremio, realce de la belleza y recreo de la vista [...]. Son el penúltimo alarido de la moda: ¡el último no llega nunca!” (nº 1, 4 enero 1943)...” RODRÍGUEZ, Saturnino, *El NODO... op. cit.*, 1999, p. 242.

Tras esta breve incursión queremos destacar que, aunque el cine de ficción de los cuarenta tiene características propias, la semiología establecerá inevitables similitudes en los roles femeninos reflejados en las películas y los noticieros. Así mismo, hay otro punto de coincidencia entre los dos modelos filmicos: la invisibilidad de las mujeres “neutrales”, “indiferentes”, “apolíticas” –la inmensa mayoría- y opositoras al Régimen. El público no tendría ocasión de ver en el cine documental o de ficción a las españolas que trataban de afrontar duras penalidades (hambre, miseria, frío, cartillas de racionamiento, estraperlo, epidemias, soledad, miedo, exilio interior), sino a aquéllas otras que representaban el modelo de feminidad normativo.

3.3. Estilos y géneros cinematográficos cultivados por los principales realizadores

Suele ser común en la historiografía del cine español hacer hincapié en la escasa calidad de las películas rodadas en los años cuarenta. Así lo reconoce Diego Galán: “El cine español, casi desde sus orígenes y hasta hace pocos años, ha sido uno de los más atrasados, torpes y faltos de interés del mundo occidental. Y, desde luego, la década de los cuarenta se erige en la más extravagante, enloquecida, curiosa y patética de su propia historia”²²⁵. Otros especialistas, como Jean Claude Seguin, afirman que [ese cine] ni siquiera existió, ateniéndose a que “el embrión que representa *Raza*, no tiene continuidad”²²⁶. Desde luego si caemos en la inevitable tentación comparativa, el cine español iría a la zaga del realizado en otros países. Pero hay que matizar esta afirmación y reconocer que el valor de los films realizados en la época autárquica reside precisamente en su carácter

²²⁵ GALÁN, Diego, “El cine español de los años 40”, *Cuadernos de la Academia*, nº 1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 1997, p. 113.

²²⁶ SEGUIN, Jean Claude, *Historia del Cine Español*. Madrid, Acento, 1996, p. 33.

diferencial. La asiduidad de modelos narrativos, los mensajes propagados, las puestas en escena y el sello de las empresas productoras son distintivos más que suficientes para hablar de un cine español con una identidad definida. Otra cuestión es la calidad de los resultados y, sobre todo, el tratamiento de las formas.

Es fácil reconocer los méritos filmicos que se desprenden de corrientes cinematográficas como el Neorrealismo, la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* o el Expresionismo alemán, que jalonan, como es sabido, la historia cinematográfica, repleta de éxitos, de diferentes países. Pero las crisis y los momentos nada dignos de elogio forman parte también del devenir de sus celuloides. El cine americano fue el rival a batir en los países que pretendían consolidar sus filmografías. Hay que tener en cuenta que nada, ni nadie, pudo torcer la fidelidad de un público entregado a las pautas que marcaba Hollywood. Sólo se consiguió igualarlas muy esporádicamente. En el caso del cine español, *Locura de amor*, una película aceptable, logró éxitos comparables a los de *Rebeca*, una obra maestra; pero estos ejemplos fueron circunstanciales y no tuvieron continuidad. Desde esta perspectiva, nuestro cine no fue capaz de configurar un nuevo movimiento o corriente artístico-intelectual con capacidad para incidir en las filmografías extranjeras.

De todas formas, no por ello se debe asignar a la cinematografía de los años cuarenta los radicales adjetivos que Juan Antonio Bardem le dedicara en las Conversaciones de Salamanca: “Políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Berlanga no estaba de acuerdo con estas calificaciones. Tampoco Luis Pérez Bastías y Fernando Alonso Barahona,

que intentaron demostrar lo desproporcionado de las mismas²²⁷. Realmente el cine autárquico, además de hipérboles históricas, folclorismos sin mérito y comedias sin estilo, ofreció un porcentaje discreto, pero aceptable, de películas que pueden ser valoradas positivamente, igual que ocurriría en otras décadas.

Las alusiones a la falta de personalidad de esta filmografía pueden estar justificadas por la escasa originalidad de algunos géneros. Imitar, se imitó, pero esto no fue todo. Si en una media de 40 películas por año se exhibe algo del folclore español, se ensalza el heroísmo de determinados personajes femeninos, el casticismo madrileño, la autoridad del ejército o el poder inmenso de Cristo, resulta lícito pensar que, además de imitar el estilo de comedias americano, las cintas de teléfonos blancos, e incluso el neorrealismo, el cine de posguerra ofreció algunas películas de interés. No es posible desprestigiar todo lo que se filmó durante aquellos años, pese a la censura y las dificultades del entorno²²⁸. La historia del cine muestra que es posible rodar buenas películas a contrapié, venciendo numerosos obstáculos. Muchos críticos juzgan los resultados de un film antes de presenciarlo, sabiendo que ha sido censurado, o que se han suprimido en él determinadas escenas. Recuerdo haber gozado la primera vez que contemplé *Calle Mayor*. En aquel momento desconocía los problemas sufridos por su director, Juan Antonio Bardem, para rodarlo. Evidentemente en una coyuntura histórica tan complicada las posibilidades de obtener buenos logros no eran muchas. Aun así, se pueden reconocer los

²²⁷ ALONSO BARAHONA, Fernando y PÉREZ BASTÍAS, Luis, *Las mentiras del cine español...* op. cit., pp. 13-26.

²²⁸ “Julián Marías, académico, filósofo y escritor cree que el franquismo no pudo con la cultura, que ningún sistema político totalitario puede matarla. Siempre hay hombres y mujeres dispuestos a luchar por ella, a pesar de los mecanismos de la censura. Ver MARÍAS, Julián, “Los totalitarismos no pueden acabar con la cultura”, en *Historia del franquismo*, op. cit., p. 665.

méritos de películas como *La vida en un hilo*” (1945), *Vida en sombras* (1948), *Mariona Rebull* (1947), *Don Quijote de la Mancha* (1947) *La calle sin sol* (1948), *La torre de los siete jorobados*” (1944), *Apartado de correos 1001* (1950), *Don Juan* (1950) o *El último caballo* (1950), todas ellas rodadas en la década de los cuarenta.

En contra de lo que suele creerse, la pluralidad temática fue una constante del celuloide autárquico, catalogado únicamente como un “cine rancio de las folclóricas”, o “cine religioso”. Respecto a lo primero, hay que decir que, evidentemente, hubo películas de esa clase, pero que ese no fue el único género desarrollado, ni tampoco el que se cultivó en mayor medida. Cine folclórico hubo durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo. De modo que no se pueden reducir los productos cinematográficos de la posguerra sólo a dicho género. En relación con lo segundo, el cinema religioso no fue el modelo preferido por los directores de los años cuarenta, que de hecho se prodigaron muy poco en ese terreno. Fue al concluir la década cuando empezaron a proliferar en la pantalla esas películas. Hasta ese momento el espíritu religioso estuvo presente en la “moralina” y el “maniqueísmo” que desprendían la mayoría de las cintas filmadas, incluso las comedias. En este sentido, algunos directores mostraron su interés por plasmar iconográficamente emotivos planos de reminiscencias celestiales o marianas, combinando la banda sonora con una adecuada iluminación. *Cristina Guzmán* (1943), *Bambú* (1945), *Marianela* (1940) y *Cuatro mujeres* (1947) constituyen buenos ejemplos de una práctica cinematográfica que emergía en momentos puntuales de la trama. Por ejemplo, en relación con la muerte de un ser querido o de una persona de carácter bondadoso, en situaciones en las que las mujeres mostraban un sentido de la maternidad que se aproximaba al sacrificio, cuando se quería

subrayar de manera especial la amistad o en las escenas sobre determinados pasajes bíblicos.

La clasificación y cuantificación del cine español realizada por Román Gubern y José Enrique Monterde²²⁹ corrobora la teoría de la pluralidad de géneros filmicos.

- a) Comedias (55)
- b) Comedias dramáticas (66)
- c) Comedias sentimentales (83)
- d) Dramas (58)
- e) Policíacas (31)
- f) Musicales (22)
- g) Folklóricas (21)
- h) Comedias de época (19)
- i) Aventuras (15)
- j) Bélicas y espionaje (18)
- k) Melodramas (13)
- l) Religiosas (7)
- m) Taurinas (6)
- n) Deportivas (3)
- o) Dibujos animados (3)
- p) Infantiles (3)

Hasta ahora, hemos hablado de un cine variado, identificable pero no brillante. El acreditado y polifacético crítico Fernando Méndez-Leite manifiesta al respecto: “aquel cine tuvo un gran valor sociológico y fue de gran utilidad, de cara a la extracción y conclusión de características de la

²²⁹ GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, “El cine de la autarquía. 1939-1950”, en *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, p.230.

mentalidad imperante”²³⁰. A pesar de ese valor sociológico, las peculiaridades de las películas se cifrarán sobre todo en sus carencias. Ya hemos dicho que, salvo algunas excepciones, no reflejaban las realidades de la vida cotidiana. En este sentido, la artificiosidad de numerosas películas era patente. Los decorados y la ambientación acartonada motivaron que la filmografía de los años cuarenta haya sido calificada despectivamente como “de peluca y cartón piedra”. Bardem y Berlanga satirizaron este rasgo en una escena de *Esa pareja feliz* (1951). Por otro lado, las indumentarias barrocas, acordes con el guion y con la presencia de actores y actrices que actuaban “teatralmente”, por el hecho de proceder de esos escenarios y por pertenecer a familias del mundo del teatro, restaban naturalidad a las películas. Es cierto, por otra parte, que actores y actrices disponían de pocas oportunidades para la improvisación y que se plegaban disciplinadamente a las órdenes del director de turno, incluso en los movimientos del cuerpo.

Hablamos de un cine medianamente aceptable en relación con los medios técnicos, teniendo en cuenta las dificultades del momento, discreto en el empleo del lenguaje cinematográfico y el ritmo narrativo, magníficamente interpretado por las figuras de reparto, pero fracasado de antemano como cine libre o independiente. Los realizadores estaban más preocupados por lo que tenían que evitar que por las secuencias que debían construir. La censura y la autocensura influían negativamente, como hemos visto, en los responsables cinematográficos. Fernando Alonso Barahona ha introducido símiles basados en otras cinematografías muy elogiadas pero que tuvieron que afrontar, también, las normas de la censura: “El Código Hays (EEUU, 1934) respondía a unas exigencias de Estado; las

²³⁰ Entrevista a Fernando Méndez Leite, 30/5/2000

legislaciones censoras del cine italiano, francés e inglés, desde los cuarenta a los setenta; o el severo estalinismo que vetaba en la Unión Soviética películas como *Los 10 mandamientos*²³¹. Pero Barahona va más lejos aún y afirma que en los primeros años de la Dictadura, “fuera de temas conflictivos como religión, sexo, ejército y patria, se podía hacer un cine creativo, muchas veces apoyado por la administración de Franco, por poseer en su contenido temas que encajasen en el ideario”. Aunque esta apreciación resulta exagerada, el hecho es que se rodaron algunas películas modestas pero dignas, que atraían al público. Tuvieron que competir con *Casablanca*, *Lo que el viento se llevó*, *Cantando bajo la lluvia*, *Sombrero de copa*, *Ben Hur*, *La heredera*, *Los mejores años de nuestra vida* o *Centauros del desierto*, cintas que no encontrarían réplica en ningún lugar. España no sería una excepción. Pero aquí, si algún realizador pretendía desbancarlas estaba maniatado por la falta de libertad, medios económicos y técnicos, carencias que debían ser suplidas con grandes dosis de talento e imaginación.

También los guiones solían hacer mella en las cintas rodadas. Salvo excepciones, eran cursis, hiperbólicos o intrascendentes. Se puede decir que el interés comercial prevaleció sobre la calidad. En cuanto a los directores, la mayor parte dejó constancia de sus afinidades político-ideológicas con el Régimen. Algunos habían comenzado a desarrollar sus primeras experiencias cinematográficas durante la República o en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil.

Los más representativos fueron:

a) José Luis Sáenz de Heredia. Considerado el director por excelencia del Régimen debido a que llevó a la práctica el guion de

²³¹ PÉREZ BASTÍAS, Luis; ALONSO BARAHONA, Fernando, *Las mentiras del cine español*, op. cit., p.75

“Jaime de Andrade” (Franco) en la película *Raza* (1941). Sus puestas en escena eran elegantes y se prodigó en todos los géneros. Uno de los méritos que se le atribuyen es el de dirigir con acierto a actores y actrices. “Mi método consiste en que se aproximen exactamente a lo que yo he pensado que debe de hacer ese actor cuando escribo su papel. Cuando lo estoy trazando sobre la cuartilla, es cuando veo cómo reacciona ese hombre o esa mujer ante determinada situación. Y claro, al llegar al *plateau* lo hacen de modo distinto, y yo les digo: “No, están cantando de otra manera, pues esto tiene otra música. Y les conduzco al origen de lo que pretendo...”²³². Entre sus películas de los años cuarenta, son dignas de mención *Mariona Rebull* (1946) y *Don Juan* (1950), *El escándalo* (1943) y *El destino se disculpa* (1944).

b) Rafael Gil fue otro destacado director en los años autárquicos. Gran experto a la hora de narrar los films, mostró su habilidad a la hora de construirlos. En su cinema se inclina por los temas literarios. No se caracterizó, en ningún momento, por desplegar grandes dosis de imaginación o creatividad, pero en cambio siempre tuvo en cuenta las novedades técnicas y artísticas que llegaban a su conocimiento para aplicarlas a su cine. “Rafael Gil fue un conocedor perfecto de la técnica del plano, del valor de la secuencia y del juego de los personajes. Si se estudia bien su cine veremos la talla de un director dentro del concepto estricto y riguroso de cine-imagen. Estaba convencido que el buen cine es detalle, minuciosidad, ambiente, ritmo, armonía interna, sobre todo...”²³³. De la variedad de géneros

²³² ABAJO, Juan Julio de, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón, 1996, p.178.

²³³ RUBIO GIL, Luis, *Rafael Gil, director de cine*. Madrid, Comunidad de Madrid. Conserjería de Educación y Cultura, 1997, p.14.

cinematográficos que cultivó en la primera fase de su filmografía pueden destacarse: *Huella de luz* (1943), *La calle sin sol* (1948), *El fantasma y doña Juanita* (1944) y el ya citado film *Don Quijote de la Mancha* (1947), que es, para muchos, la mejor versión cinematográfica realizada de la obra de Cervantes.

c) Antonio Román. Uno de los cineastas más válidos del franquismo. En sus películas solía destacar de manera aceptable la ambientación²³⁴. La más famosa, considerada la mejor película de temática colonial filmada en la historia de nuestro cine, *Los últimos de Filipinas*, narra con éxito la heroica resistencia española en las posesiones de Ultramar durante la crisis de 1895-1898. Otros trabajos suyos, igualmente meritorios, fueron: *Intriga* (1942), *Lola Montes*, (1944), *La casa de la lluvia* (1943) y *Fuenteovejuna* (1947).

d) Iquino. Es el director con más visión comercial e industrial. Ubicado en Barcelona, el estilo que imprimió a sus películas fue inconfundible, inspirándose en el modelo americano. Evidentemente, como señala Nuria Vidal, hay algo del Paralelo barcelonés en muchas de las situaciones cómicas generadas en sus películas de enredo. “...Los equívocos, las alusiones veladísimas a relaciones sexuales, las situaciones picarescas, la inclusión de los números musicales dentro de la propia historia, son características propias del género revisteril. Gracias a ellas, Iquino conectaba rápidamente con el público al que iban destinadas sus películas, un público constituido en gran medida por el proletariado urbano que gustaba verse

²³⁴ A juicio de Sanz de Soto, “...de haber continuado este director en la línea tan personal y tan brillante de sus inicios, sería hoy uno de los nombres decisivos de la historia de nuestro cine; pero aquella delicada línea se torció y, a pesar de muy loables intentos por rehacerla, nunca más volvería a recuperar la inspiración de su juventud...”. Ver SANZ DE SOTO, Emiliano, *Cine español (1896-1988)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 187.

reflejado en la pantalla...”²³⁵. Sus pretensiones de realizar un cine diferente a ese y que gozara de otra valoración se vieron cumplidas en la recreación histórica que llevó a cabo en *El tambor del Bruch* (1948). Por otra parte, cuando se introdujo en el género policiaco realizó una de sus mejores obras: *Brigada criminal* (1950).

e) Juan de Orduña. Inicia su andadura en el cine como actor y debuta como director en 1927. Su afinidad con el franquismo se puso de relieve en uno de los films clásicos y épicos por excelencia del Régimen: *A mí la legión* (1942). Sus grandes éxitos en la primera década de la Dictadura fueron: *Ella, él y sus millones* (1944), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La Lola se va a los puertos* (1947) y *Pequeñeces* (1950)²³⁶.

f) Edgar Neville. De los considerados “grandes”, es el director de menor afinidad con el Régimen. Ello no significa que, en sus primeros trabajos, no dejara clara su postura a favor de los “vencedores en la contienda civil”, especialmente en *Frente de Madrid* (1941). Aun así, la censura suprimió en esta película la escena de la reconciliación entre un combatiente franquista y otro republicano. Su estancia en Hollywood, donde se relacionó con Chaplin, y su erudición y gusto por la cultura y las tertulias, influyeron para que a partir de 1944 realizara, una tras otra, una serie de películas de gran mérito con el denominador común de reflejar en

²³⁵ VIDAL, Nuria, “El cine de Iquino en Cifesa”, en VV. AA.: *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 71.

²³⁶ Para Llinás, “...De Orduña cabrá discutir su gusto, jamás su energía, su violencia enunciativa. Puede que los elementos referenciales no sean siempre del mismo nivel estético en su cine: el refinamiento de muchos instantes convive con una peligrosa tendencia hacia el kitsch. Pero su pertinencia metafórica suele ser indiscutible. *Pequeñeces*, su obra más lograda y uno de los más hermosos melodramas jamás realizados, contiene varios hallazgos de este género...”. Ver LLINÁS, Francisco, “Juan de Orduña en Cifesa, redundancia y pasión”, en VV. AA.: *Cifesa, de la antorcha de los éxitos... op cit*, p.89.

ellas un estilo propio donde se funden el casticismo madrileño y una excelente dirección de actores (Conchita Montes fue su musa y compañera), un ritmo narrativo que atrapa al espectador, y también una elegancia especial para realizar la oportuna crítica social²³⁷ La lista de películas elogiadas que rodó en los años cuarenta es numerosa: *La torre de los siete jorobados* (1944), donde unifica el sainete madrileño con el expresionismo; *Domingo de carnaval* (1945), una construcción filmica sobre Baroja y Solana; *La vida en un hilo* (1945), tal vez la mejor comedia de la historia del cine español; *El crimen de la calle bordadores* (1946) y *El último caballo* (1950), considerada por muchos la primera película neorrealista hecha en España.

Además de estos directores hubo otros que no alcanzaron el mismo prestigio. Nos referimos a Delgrás, Lucia, García Maroto, Marquina y Quadreny. Algunos que habían triunfado en el cine de la República continuaron esporádicamente su trabajo, como Benito Perojo y Florián Rey, el primero en el campo de la producción. Por otra parte, a finales de los años cuarenta surgieron realizadores de talento, que, sin embargo, no cuentan en su haber con una filmografía extensa. Es el caso de Serrano de Osma, Llobet Gracia y Jerónimo Mihura. Otros, en cambio, iniciaron una carrera más dilatada: Mur Oti, Nieves Conde y Vadja, entre otros, cuyos frutos se apreciarían en los años cincuenta.

En otro orden de cosas hay que hacer constar la influencia de especialistas extranjeros procedentes de Alemania y Francia (Sigfrido

²³⁷ Neville fue, durante mucho tiempo, uno de los hombres más subvalorados del cine español. Sin embargo, con la perspectiva del tiempo, su obra puede parecer incluso la mejor de su época por humor fino e ingenioso, descripción de costumbres y tipos populares y su gran capacidad de observación. Ver ALONSO BARAHONA, Fernando, *Biografía del cine español*, Madrid, C.I.L.E.H, 1992, p.38.

Burmann, Guerner, Kelber) en el cine autárquico, sobre todo en lo relacionado con el aprendizaje de nuevas técnicas cinematográficas.

Las principales productoras, Cifesa y Suevia Films²³⁸, tuvieron a su servicio a los actores y actrices más emblemáticos, gracias a la firma de contratos suculentos. El éxito de determinadas películas dio pie a la consolidación de parejas cinematográficas: Amparo Rivelles-Alfredo Mayo, Josita Hernán-Rafael Durán, Mary Martín-Adriano Rimoldi, Antonio Casal-Isabel de Pomés, Conchita Montenegro-Ismael Merlo, entre otras.²³⁹

Otros profesionales de la interpretación que participaron en películas relevantes fueron Manuel Luna, Jorge Mistral, Fernando Fernán Gómez, Antonio Vilar, Virgilio Texeira, Luis Peña, Julio Peña, Carlos Muñoz, Fernando Rey, Conrado Sanmartín, José María Seoane, Ana Mariscal, Conchita Montes, Maruchi Fresno, Marta Santaolalla, Mary Delgado, Alicia Palacios, Silvia Morgan, Mercedes Vecino, Sara Montiel, Margarita Andrey, Juanita Reina, Lola Flores, Blanca de Silos... También

²³⁸ El director más emblemático del franquismo, Sáenz de Heredia, tuvo la oportunidad de trabajar con ambas empresas lideradas por Vicente Casanova y Cesáreo González respectivamente. He aquí algunos comentarios significativos sobre estos productores: “...Me acuerdo muy bien de Casanova. Formó un auténtico imperio. Fue un caso único en el panorama del cine español. Los hermanos Casanova salieron muy dolidos en los últimos tiempos. CIFESA, con Vicente Casanova a la cabeza, quisieron hacer las cosas por todo lo alto y, al final, tuvieron problemas. A Vicente se le apreció mal, se le siguió mal y se le trató muy mal, entre otras cosas porque los americanos le pusieron el veto, injustamente, y el se amargó por lo visto y se fue a su tierra. ..Respecto a Cesáreo, una de las ventajas que tenía es que nunca se metía para nada en la lectura de los guiones que iba a financiar. Si le llamaba a usted es porque creía en usted o porque usted estaba en un buen momento. Vicente Casanova opinaba de forma diferente e intervenía un poco en todo...” ABAJO, Juan Julio de, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid, Quirón, 1996, pp. 245-246.

²³⁹ El modelo empresarial de CIFESA siempre fue de impronta hollywoodiense, asimilando de la industria norteamericana la relación Estrella-Estudio, que hacía que cada sello productor del Hollywood clásico tuviese en nómina exclusiva un poblado firmamento de astros de la pantalla. Pero el *star-system* español presenta una serie de peculiaridades diferenciadoras con respecto a su modelo de allende el océano que lo convierten en un fenómeno singular. Ver COMPANY, Ramón, “Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40”, en VV.AA., *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor, 1999, p. 177.

desarrollaron su trabajo actrices que ya habían triunfado en la República: Imperio Argentina, Estrellita Castro y Antoñita Colomé.

Hemos citado con anterioridad la importancia de los actores de reparto en la cinematografía de los años cuarenta. La lista es numerosísima. He aquí algunos de los más representativos: Félix Fernández, Alberto Romea, José Isbert, José Nieto, Juan Espantaleón, Tomás Blanco, Jesús Tordesillas, Manolo Morán, Antonio Riquelme, Guillermo Marín, Julia e Irene Caba Alba, Guadalupe y Matilde Muñoz Asquer Sampedro, Julia Lajos, Camino Garrigó, María Isbert y María Asquerino, entre otros. Estos nombres, tanto los principales como los de reparto, constituían el *star system* del cine español de posguerra²⁴⁰.

3.4. La publicística: Carteles, programas de mano y fotografías de primeros actores y actrices

Si en anteriores epígrafes hemos establecido paralelismos entre el cine y otras manifestaciones artísticas, debemos prestar ahora atención, aunque sea someramente, a una actividad fundamental para vender las películas: la recreación pictórica del fotograma, o lo que es lo mismo, el cartel publicitario. Su diseño obedecía a una finalidad específica: atraer el público a las salas de proyección.

Para realizar esta aproximación hemos accedido, no sólo a los materiales bibliográficos, sino a la exposición del coleccionista y hombre de cine malagueño Lucio Romero. Estos materiales tradicionalmente poco estimados desde el punto de vista artístico nos han permitido analizar *in*

²⁴⁰ Como se sabe, el *star system* es el nombre que se aplica a un sistema de producción de películas en el que se utiliza a las estrellas como decisivo factor de compra, es decir, de asistencia al cine. Su eficacia publicitaria es tal que, en la actualidad, medio siglo después del desmantelamiento del *studio system*, siguen siendo las grandes estrellas el gran reclamo de las películas y el reconocimiento de su valor se traduce en sus elevados salarios y porcentajes, factores básicos de las escaladas de los costes de producción. Cf. COMAS, Angel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, 2004, TyB Editores, p.12.

situ muchos de los carteles del cine español de los años cuarenta. Se trata de un viaje en el tiempo a las películas rodadas, a la sociedad de de la época y a los rasgos principales del cine autárquico.

El contenido específico de cada cartel ofrece a la mirada receptora una información sobre la película de dos maneras: lingüística y pictórica. En la primera vemos el título del film en letras grandes; después, en segunda instancia, pero con caracteres muy llamativos los nombres de los actores y las actrices principales y el del director; en tercer lugar, a escala inferior, los nombres de reparto. Por último, en una de las esquinas del cartel se distinguía el símbolo de la productora (CIFESA, Suevia Films, Chapalo films...). La segunda se traduce en dibujos: la sinopsis, el género cinematográfico y la ambientación. Las “estrellas” son plasmadas por medio del pincel y representadas siguiendo las técnicas del “retrato psicológico”. Suele tratarse de imágenes relacionadas con algún fotograma o momento culminante de la película. Tanto sus expresiones, como otros dibujos, servirían para que el público apreciara de antemano determinadas escenas: los besos o abrazos de una pareja, los modelos de barcos de una época concreta, los retratos de militares con banderas nacionales al fondo, las actrices con indumentaria andaluza o los indígenas dirigiendo la mirada hacia un templo cristiano.

En el marco de la publicística, el cartel solía reducirse de tamaño a modo de prospecto. Este se entregaba con la entrada, en el momento de acceder a la sala, o a la hora de sentarse en la butaca, por parte del acomodador. En cualquier caso, constituía una codiciada pieza de colección que, a veces, se vendía. Llamaban más la atención los carteles y prospectos de las productoras extranjeras, por ejemplo, los de la Metro Goldwyn Mayer, que contaba con excelentes medios técnicos y un *marketing* poderoso. Las fotos de las estrellas de la época había que adquirirlas.

Debido a que sus precios eran bastante asequibles constituían habituales obsequios para las mujeres en festejos y celebraciones. En este sentido, los retratos de actores nacionales como Jorge Mistral o Alfredo Mayo rivalizaban con los de Gable, Power, Flynn, Cooper y Peck. Todas estas piezas, carteles, prospectos y fotografías incitaban a consumir el producto fílmico y simbolizaban la promesa, vaga, pero promesa al fin, de que era posible materializar los sueños de la gente dentro y fuera de las salas de proyección.

CAPÍTULO 3.

EL BINOMIO MUJERES-CINE

ARGUMENTAL O DE FICCIÓN

*Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que
confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el
interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau, no
me llevaba nada.*

(Carmen Laforet)

1. La imagen femenina en el primer franquismo: un objeto en la retina del Régimen

La cultura es un conjunto de discursos, valores, normas, códigos, rituales, formas de vida y manifestaciones que están influenciados en la sociedad contemporánea, entre otros elementos, por los contenidos y esquemas de representación que transmiten los medios masivos de comunicación²⁴¹. Estos, como otras realidades, están vertebrados y segmentados, entre otras variables, por las construcciones sociales de género, que implican no sólo unas determinadas formas de relación entre mujeres y hombres sino también la creación y transmisión de modelos y estereotipos, andamios y anclajes que se definen como estrictamente femeninos o masculinos²⁴². La cultura de masas define estos valores y los asocia, entre otros aspectos, con el amor, la felicidad, el bienestar, la privacidad y la individualidad, que son aplicados a las mujeres en la

²⁴¹ GEERTZ, Clifford., *La representación de las culturas*. Madrid, Gedisa, 1987.

²⁴² MUÑOZ, Blanca, “El género en los espacios públicos de comunicación”, en TOBIO, Constanza; DENCHR, Concha (eds), *El espacio según el género ¿un uso diferencial?*. Madrid, Dirección General de la Mujer y Universidad Carlos III, 1995, pp. 142-170.

iconografía cinematográfica mediante dos términos irreconciliables: la *virgen* y la *vamp* –símbolos de la ortodoxia y la heterodoxia respectivamente-. Estos símbolos contribuyen a reconstruir la realidad, transmitirla y reasumirla generando caminos de ida y vuelta, mensajes reversibles y una interacción con el entorno, que emite a su vez imágenes, mensajes, actividades y pasividades como una forma de retroalimentar un circuito de aceptaciones y, a veces, de rupturas²⁴³.

Son muchos los especialistas que, a lo largo del siglo XX, se han aproximado al tema de la imagen, aportando perspectivas plurales a la hora de profundizar en su conceptualización. La lista sería interminable, motivo por el que proponemos algunos ejemplos. Para Zunzunegui, “la imagen es una imitación o copia de la realidad por ella representada”²⁴⁴. Según Raimundo de Miguel, el concepto remite a “la representación mental de alguna cosa, percibida por los sentidos”²⁴⁵. Una tercera aproximación, la del historiador cinematográfico, Pascual Cebollada, nos sitúa ante “una figura que representa una realidad material, y que puede representar incluso, lo que no existe físicamente delimitado”²⁴⁶. Ahora bien, valorando estos criterios, la imagen es comunicación, pero, a la vez, desempeña un rol social. Al describir y narrar sus dos principales funciones, va más allá de la mera representación, pudiendo incluso constituirse en núcleo de sentimientos, una vez que el ojo receptor se identifica con ella.

Efectivamente, tras la recepción, se produce una elección entre binomios emotivos: atracción/repulsión, llanto/risa, admiración/desprecio,

²⁴³ VERA BALANZA, M^a Teresa (ed.), *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea*. Málaga, Digital, 1998, p.9.

²⁴⁴ ZUNZUNEGUI, Santod, *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 21.

²⁴⁵ Concepto extraído de CEBOLLADA, Pascual, *Una mirada al cine*. Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, 1997, p. 17.

²⁴⁶ Ibidem..

miedo/sosiego..., quizá porque, a veces, el ser humano se mueve más por sensaciones que por ideas, y a diferencia de la palabra, la imagen llega antes a la sensibilidad que a la inteligencia. Sin embargo, no todos los autores comparten esta opinión. Algunos, como el director de cine Fernando Trueba, otorgan más valor a “lo que se dice” que a “lo que se ve”, sosteniendo teorías como la siguiente: “El pecado del cine actual es creer que el cine es imagen y sólo eso. Mientras que la palabra <rosa> encierra dentro de sí las infinitas imágenes de todas las rosas que existen y de las que no, pero que somos capaces de imaginar, la imagen de una rosa, sólo es una rosa y ninguna otra [...]”²⁴⁷. No obstante, si hablamos de cine, la imagen se erige en su base, en su unidad mínima, y el movimiento es la característica que la singulariza respecto a otros tipos de imágenes como la fotográfica. Desde que se inventó el cine a finales del siglo XIX, la humanidad ha ido concienciándose cada vez más de la importancia de las imágenes, hasta el punto que varias generaciones se han sentido cada vez más influidas por ellas.

En relación con el tema que nos ocupa, el de la imagen femenina, las transformaciones más significativas tardaron en llevarse a cabo, siendo el último cuarto de siglo el período más prolífico. En él, las mujeres han acrecentado su relevancia política y social, profundizando en el estudio de sí mismas mediante análisis sincrónicos-sociológicos y evolutivos-históricos- que hasta entonces se habían ejercido esporádicamente por causas que ahora no nos corresponde analizar. En este sentido, el análisis de la imagen femenina en el cine del primer franquismo debe incorporar

²⁴⁷ TRUEBA, Fernando, *Diccionario de cine*. Barcelona, Planeta, 1997, p.216. Cf. VERA BALANZA, M^a Teresa, *La teoría de la comunicación. Perspectivas para un debate interdisciplinario*. Málaga, Universidad, 1995.

como punto referencial los métodos de las especialistas en teoría fílmica y crítica feminista.

El importante ensayo sobre mujer y cine: *Visual pleasure and narrative cinema*, realizado por Laura Mulvey²⁴⁸, puede ser considerado el punto de partida de los trabajos teóricos sobre cine de mujeres, debido, en buena parte, a la toma de conciencia del movimiento feminista a partir de los años sesenta del siglo XX. Previamente, este ámbito de análisis apenas se había trabajado, y en el caso español fue inexistente hasta los años ochenta, dado el retraso en todos los sentidos que había provocado el Régimen de Franco.

Hasta la pasada década de los noventa, en que empezó a cobrar relevancia la labor realizada por las directoras de cine, el celuloide español había sido dirigido y realizado, salvo alguna que otra excepción, por hombres. Así, en los años que centran nuestro estudio (1940-1951) no hubo ninguna mujer española en tareas de dirección. Si a este dato tan crucial unimos las contadas adaptaciones cinematográficas de obras literarias realizadas por mujeres y el irrelevante número de guionistas femeninas, obtendremos aspectos concluyentes para afirmar que el discurso cinematográfico femenino no existía²⁴⁹. Con ello no pretendemos decir que el franquismo fuera el único responsable o la causa-artífice de esa ausencia. En el cine que provenía de Hollywood, el cine clásico en general²⁵⁰, al que miraron con mayor o menor profundidad el resto de cinematografías (la

²⁴⁸ MULVEY, Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", en PENLEY, Constance (ed.), *Feminism and Film Theory*. Londres, Routledge, 1988.

²⁴⁹ Este hecho queda debidamente constatado y detallado en PARRONDO, Eva, "Feminismo y cine. Imágenes de mujer", *Secuencias*, nº 3, Oct, 1995, p.10.

²⁵⁰ Para elaborar una definición de cine clásico podemos centrarnos tanto en las estructuras institucionales que rodean la producción, distribución y exhibición de las películas, destinadas a la comercialización masiva en todo el mundo, como en las características distintivas de las películas mismas: Qué forma tienen y qué tipo de interpretaciones generan. Ver KUHN, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, 1991, Cátedra, p.35.

española no fue una excepción), las mujeres apenas contaban en la dirección de proyectos cinematográficos. Hay quien va mucho más lejos, como Casetti, al afirmar que la ideología patriarcal “no se manifiesta en la pobreza de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y, de este modo, es a la vez marginada y glorificada”²⁵¹.

El franquismo perpetuó esta cuestión durante todo su recorrido histórico, privando del punto de vista femenino a la cinematografía española. Las reducidas referencias a historias concretas de mujeres fueron expuestas bajo un único criterio, el masculino, al que se sometió el proceso monopolizador de creación de la imagen femenina, de acuerdo con un sistema que reprimía la actividad cultural de las mujeres.

¿Qué peculiaridades presentaba la imagen femenina en el cine español? ¿Consistió en una mera prolongación de las realidades del entorno? Ciertamente, al hablar de la presencia de las mujeres en el cine franquista hay que contar con el público espectador. No hay que olvidar que hablamos de un cine primordialmente propagandístico en el que los mensajes buscaban una identificación, una complicidad, y la mirada femenina, tanto dentro como fuera de la pantalla, constituía un elemento indispensable en esa valoración²⁵².

En nuestro análisis vamos a distinguir dos apartados filmicos fundamentales:

²⁵¹ CASETTI, Francesco, *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid, 1994, Cátedra, p.253.

²⁵² PELAEZ ROPERO, J M., “Mujer contra mujer” (La imagen de la mujer andaluza en la cinematografía franquista), en MARTÍNEZ, Cándida (coord.) *Las mujeres en la historia de Andalucía*. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba, Consejería de Cultura, Caja Sur Publicaciones, 1994, pp. 447-454.

- 1) Películas paradigmáticas del primer franquismo
- 2) Cine específicamente de evasión.

Esta división obedece a la finalidad prioritaria que caracterizaba a las películas, una vez elaboradas. En ambos grupos las mujeres presentarán unos signos característicos, diferenciales. Distinguir la imagen objetual femenina en *Raza*, *Reina Santa* o *Agustina de Aragón* provocaba reacciones diferentes a las producidas al contemplar otras como *Boda accidentada*, *Ella, él y sus millones* o *La chica del gato*.

El primer grupo de películas no sólo pretendía provocar la evasión y entretenimiento del espectador, sino que se perseguía algo más que la mera diversión. Dicho de otra forma: no era éste el objetivo prioritario. Las películas propagandísticas se erigieron en un medio de divulgación de los ideales y los valores franquistas.

El segundo grupo, en cambio, aunque fiel a los cánones establecidos, perseguía como finalidad básica que los espectadores/as se entretuvieran y que la cinta produjera una taquilla sustanciosa.

Nuestro primer punto de referencia serán las películas realizadas por los directores totalmente afines e identificados con el Régimen: José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Juan de Orduña. Sus films, diametralmente opuestos a las del cine de evasión, estuvieron desde su concepción al servicio de la causa franquista. Una vez que se presentaban como proyectos, esas películas eran apoyadas por los organismos cinematográficos, que se encargaban de financiarlas, protegerlas y publicitarlas eficazmente.

La mirada de estos directores, que construían/deconstruían con ella las imágenes femeninas en el celuloide, no despertaba la sensualidad del público espectador ni provocaba placer sexual -no debía provocarlo- a la hora de mirar: se trata de la mirada escopofílica de la que hablan algunas

teóricas del cine como E. Ann Kaplan²⁵³. Además, la “sacralización” de la vida cotidiana española se trasladó a todos los elementos funcionales del cine, incluso al mismo lenguaje cinematográfico, difuminando cualquier atisbo erótico o de deseo en la mirada receptora. Citemos, por ejemplo, la abundancia de primeros planos o medios planos, donde las mujeres aparecían con una estética espiritual. El color de la piel femenina se identificaba mediante los pómulos faciales, ya que la actriz aparecía tapada hasta el cuello, y los elementos decorativos que la ataviaban eran fundamentalmente religiosos. En definitiva, se trataba de una estética “virginal” en el plano cinematográfico, con un halo bondadoso manifestado incluso en esporádicas apariciones *vamp*, que quedaban desnaturalizadas, si bien, moralmente, representaban la demonización femenina, lo que les llevaba a no obtener gratificación vital en momentos cruciales de los metrajes donde debían dilucidarse sus destinos.

En general, los planos estaban en consonancia con la narrativa cinematográfica clásica presente en los films de la época. La imagen femenina era primordial en ese discurso cinematográfico, aunque como significante se alejaba de su condición genérica y su cometido se cernía en la creación de un símbolo que podría significar unidad, patria, grandeza... Las propias mujeres, por motivos de marginación, educación e impotencia ante su entorno, fueron copartícipes de esa mirada masculina. No les quedaba más que el secreto deseo de desear y el de ser deseadas.

Adoptar una estética acorde con la mirada masculina, ser del agrado del hombre, incidió en la consolidación de un modelo de feminidad basado no sólo en la indumentaria (maquillaje y vestuario), sino también en las formas de expresión. Por otra parte, esa imagen socialmente construida

²⁵³ Sobre las miradas en el cine, KAPLAN, Ann E., *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998, p.37.

otorgaba especial relevancia a las cuestiones sentimentales y emocionales, a la vez que relegaba los rasgos de intelectualidad y la capacidad profesional al género masculino. Realmente, había que dotar de contenido el concepto de “sexo débil”. La fragilidad y el miedo a la soledad, así como la búsqueda de protección se consideraban signos específicos de la feminidad. Todo ello encajaba en la concepción tradicional que situaba a las mujeres fuera del logos y que fue legitimada por Rousseau y otros ilustrados²⁵⁴. Las mujeres eran utilizadas como vehículos para expresar conceptos alegóricos y metáforas. La feminidad era un enigma cultural.

Estos conceptos, según Laura Mulvey, impregnaron el lenguaje cinematográfico: “En el cine de Hollywood, tanto protagonista como espectador (exponentes activos de la mirada), son masculinos, y el elemento pasivo de esa mirada masculina es femenina”²⁵⁵. Pero los espectadores españoles, identificados con esa mirada, contemplaban a las mujeres no como objeto de deseo, sino como un objeto sin más. Lo que tratamos de significar es que la imagen femenina proyectada en las películas modélicas del franquismo quedó aún más denigrada que en el resto de las cinematografías, ya que ni tan siquiera provocaba el deseo del público asistente. Si se mitificaba algo, no era la mujer, sino el símbolo que representaba. Ello se debió a una apropiación indebida de esa imagen por parte de los máximos responsables cinematográficos, que la utilizaron como un instrumento al servicio de sus fines. Esta intervención del Estado franquista en la cinematografía, a través de los directores y demás artífices

²⁵⁴ Sobre estos aspectos véase COBO, Rosa, *Fundamentos del patriarcado moderno*. Madrid, Cátedra, 1995; PATEMAN, Carole, *El contrato social*. Barcelona, Anthropos, 1995; PULEO, Alicia, *Figuras del otro en la Ilustración francesa*. Madrid, Escuela Libre Editorial, Fundación Once, 1996; AMOROS, Celia, *Tiempo de Feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y modernidad*. Madrid, Cátedra, 1997.

²⁵⁵ MULVEY, Laura, *The sexual subject. A screen reader in sexuality*, London, Routledge, 1987. Cf PASTOR, Reyna (coord), *Mujeres representadas, imágenes de género (Dossier)*. Arenal. Revista de Historia de las mujeres_vol. 3, nº 1, 1996, pp. 5-72.

filmicos consecuentes con la causa del régimen, conecta con los conocidos postulados de Althusser en torno a la concepción y relación entre ideología y Estado: “La ideología aparece como una serie de representaciones e imágenes que reflejan las concepciones de <realidad> que asume cualquier sociedad. Por consiguiente, ya no se refiere a las creencias que mantienen las personas de manera consciente, sino a los mitos por los que se rige una sociedad, como si dichos mitos hicieran referencia a una <realidad> natural y sin problemas”²⁵⁶. En consecuencia, el arquetipo de mujer-estandarte, portadora de imágenes metafóricas y alegóricas, fue utilizado como instrumento filmico para propagar la ideología del Estado franquista, con la finalidad de que su presencia en la pantalla provocase la devoción del receptor y se mitificase en este proceso el símbolo que expresaba²⁵⁷.

Al reflexionar sobre este último aspecto resulta inevitable recordar otra de las artes presentes en el cine: la pintura, sobre todo como referente iconográfico en uno de los modelos del cine franquista, el de ambientación histórica. En este sentido, dos especialistas, Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, hablan de las diversas vías de acceso de la pintura al cine, destacando su papel en el cine histórico. En unos casos, la técnica cinematográfica proporciona una nueva dimensión a la obra pictórica, sobre todo en la vanguardia de los años veinte; otras veces la pintura se utiliza como base para el argumento de una película o constituye el elemento físico de un encuadre²⁵⁸.

²⁵⁶KAPLAN, E. Ann, *op. cit.*, p.34.

²⁵⁷ Una visión de estas cuestiones en SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús; TERUEL RODRÍGUEZ, Laura, “Los valores del Régimen Franquista a través del reflejo de la mujer andaluza en el cine español”, en VV.AA., *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. La mujer. Tomo II*. Córdoba, Publicaciones Obra Social, Cultural Caja sur, 2002, pp. 431-448.

²⁵⁸ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995, p.10

Algunos fotogramas femeninos constituyeron un útil instrumento iconográfico de exaltación patriótica. Hablamos de similares significantes y de distintos significados. Si comparamos el fotograma en el que aparece la protagonista de la película *Agustina de Aragón* dirigiendo al pueblo contra la invasión francesa y la imagen del cuadro *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, surgen diferentes significados ya que ambas imágenes pueden connotar distintos símbolos²⁵⁹. El sistema de géneros es una construcción cultural que se traduce en representaciones y arquetipos diversos. Aunque la imagería femenina se utilice para transmitir ideologías burguesas o revolucionarias, las mujeres no participan sino excepcionalmente en la construcción de esas ideologías. La imagen puede ser considerada una alegoría, o bien representar a una mujer real, puede ser signo de una conciencia de clase, de una conciencia de género o de una conciencia patriótica refrendada por la participación femenina en los movimientos liberales. Puede dar testimonio de la ambigua presencia de las mujeres en lo público, sin que se le reconozcan los derechos ciudadanos, o expresar algunas de las formas de estar “no estando”, como ocurre con las

²⁵⁹ Ver HOBBSBAWN, Eric H., “El hombre y la mujer: imágenes a la izquierda”, en HOBBSBAWN, Eric H., *Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona, Crítica, 1987, pp. 117-143. Este historiador ve en el cuadro de Delacroix la imagen de una mujer del pueblo, perteneciente al pueblo, a gusto entre el pueblo, hecho que explica en función de una conciencia arcaica, típica de las agitaciones populares, plebeyas, y que ejemplifican los motines del hombre en muchos lugares. María Dolores Ramos matiza esta cuestión subrayando que aunque se aprecien en estos movimientos rasgos arcaicos y una escasa conciencia de clase, surge entre las mujeres una conciencia de género por el hecho de actuar unidas, tomar la iniciativa y dirigir el conflicto, algo que repercute en las propias mujeres y que puede transformar sus vidas. Cf. RAMOS, María Dolores, “Historia Social: un espacio de encuentro entre género y clase”, en GÓMEZ –FERRER MORANT, Guadalupe (ed), *Las relaciones de género* (Dossier). Ayer nº 17, 1995, p. 99. Sobre Agustina de Aragón y otras heroínas de la guerra de la Independencia ver, FORCADELL, Carlos, “Agustina de Aragón”, *Historia* 16 nº 11 (120), 1986, pp. 93-97. GIL SALINAS, R., “La imagen de la mujer en el sitio de Zaragoza: Agustina de Aragón y María Agustín”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte* nº 1, 1990, pp. 75-79. LÓPEZ PÉREZ, M., “María Luisa Bellido, la heroína de Bailén”, *Revista de Historia Militar*, nº 24, 1980, pp. 59-79. MARTÍN ARRUEGO, N. ¿Quién fue María Agustín?, *Cuadernos de Aragón*, nº 25, 1999, pp. 257-287.

heroínas populares en la “guerra de guerrillas”, de las que es un ejemplo Agustina de Aragón.²⁶⁰

La reconstrucción de la imagen femenina se impuso como patrón en la mayoría de las películas más representativas de la década, a costa de un protagonismo masculino más esporádico, que se redujo especialmente a las escasas cintas de éxito de corte militar. No se trata sin embargo de “un cine de mujeres”, como afirmaría más tarde Pedro Almodóvar. Habría que matizar esta cuestión, ya que se trata más de la forma que del fondo. Posiblemente el director manchego conserva en su retina un importante número de películas donde las mujeres llevaban el peso de la acción. El cine autárquico corrobora ese dato. Si hablamos de presencia femenina, el equilibrio que proporcionan las comedias sentimentales se desnivela tajantemente con los numerosos musicales y, sobre todo, con las películas históricas impulsadas por la compañía Cifesa. Es el caso de *La leona de Castilla* (1951), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *Reina Santa* (1946), *La princesa de los ursinos* (1947), *La Duquesa de Benamejí* (1949) e *Inés de Castro* (1944), en clara contraposición con el cine épico de Hollywood, donde el protagonismo femenino brillaba por su ausencia.

De cualquier manera, cabe preguntarse por la razón de esa preponderancia femenina fílmica en la España autárquica, donde las mujeres habían sufrido la liquidación de los avances legales y reales conseguidos en la Segunda República, siendo desplazadas a los márgenes

²⁶⁰ NIELFA, Gloria, La revolución liberal desde una perspectiva de género, en GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe (ed.), *Las relaciones de género... op. cit.*, pp. 103-120; FOLGUERA, Pilar, ¿Hubo una revolución burguesa liberal para las mujeres? (1808-1868), en GARRIDO, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997, pp. 413-449; CASTELLS, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009; RAMOS, María Dolores, “Los sexos en disputa. Mujeres, política y cultura liberal en Andalucía, en RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía. Culturas políticas, feminismos y luchas democráticas en España*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, 2014, pp. 27-44.

de la esfera pública²⁶¹. Nuestras deducciones al respecto parten de un hecho común: el modo de quienes producían y dirigían el cinema español. Ya hablamos con anterioridad del ojo de la cámara masculino, que manipula la imagen de las mujeres a su parecer y las utiliza en beneficio de sus intereses, hecho que ocurría, de igual modo, con el *fan magazine*²⁶² o revistas editadas al estilo de Hollywood. Las publicaciones cinematográficas españolas *Radiocinema*, *Primer Plano* y *Cámara*, a imitación de las americanas, eran vehículos para receptores embelesados por las portadas de las estrellas americanas, europeas y, como no podía ser menos, españolas, que aparecían realizando las mismas actividades que las norteamericanas: montar a caballo, leer cartas de admiradores/as, lucir nuevos complementos de moda o, incluso, realizar algunas actividades domésticas como cocinar. Al margen del contenido político-propagandístico, la mayor parte de estas revistas incluía reportajes de las estrellas, quedando las críticas o artículos analísticos de la cinematografía en un segundo plano. Lo que interesaba, por tanto, era atraer el mayor

²⁶¹ Remitimos, entre la bibliografía existente, a FOLGUERA, Pilar, “El franquismo. Retorno a la esfera privada (1939-1975)”, en GARRIDO, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres... op. cit.*, pp. 528-548; GALLEGU, María Teresa, “Mujeres en el franquismo o la desmesura de lo privado”, en FAGUAGA, Concha (coord.), *1898-1998. Un siglo avanzado hacia la igualdad de las mujeres*, Madrid, Dirección General de la Mujer- Comunidad de Madrid, 1999, pp. 209-221. MOLINERO, Carmen, “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un pequeño mundo”, *Historia Social* nº 30, 1998, pp. 97-117. DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar; GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a Carmen, “Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, en ANDERSON, Bonnie S.; ZINSSER, Judith, *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 640-648. ALTED VIGIL, Alicia, “Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta”, en *Las mujeres en la guerra civil española*, op. cit., 1991, pp. 293-303.

²⁶² Para que el *star-system* funcione necesita imprescindiblemente el apoyo incondicional de las llamadas *fan magazines*, revistas dedicadas exclusivamente a la divulgación de los hechos de las estrellas entre sus admiradores y que tienen muy poco que ver con las revistas de crítica o teoría del cine. Ver COMAS, Angel, *El star-system del cine español de postguerra (1939-1945)*. Madrid, T y B Editores, 2004, p. 57.

número de receptores/as mediante el clásico método masculino de explotación de la belleza y cualidades femeninas como objeto²⁶³

Pero el protagonismo femenino en el cine español de los cuarenta bien pudo tener también una explicación basada en motivos puramente económicos y comerciales. Las grandes productoras cinematográficas, especialmente Cifesa, comprobaron los éxitos de público que se producían como consecuencia de ese protagonismo, y repitieron la fórmula, conscientes de pertenecer a una industria nacional no muy potente y de la necesidad de hacer frente a la competencia de las cinematografías foráneas²⁶⁴.

Igualmente, es posible que el público femenino español, más aficionado al cine que el masculino, viese algo positivo o deseable en aquellas mujeres, por momentos fuertes, poderosas, y más capacitadas que el hombre, hasta el punto de llegar a resolver, a veces, numerosos problemas. Sin embargo, los intentos de tratar a las mujeres situadas en los márgenes de las estructuras narrativas impuestas no lograron ninguna perspectiva de éxito. Un film en el que la protagonista intentara resquebrajar el sistema patriarcal estaba condenado al fracaso de antemano.

²⁶³ Llama nuestra atención al respecto la colaboración especial de Amparo Rivelles en *Primer Plano* a través de un consultorio sentimental que se inició en 1948 y duró más de dos años. En él la actriz respondía, especialmente a las lectoras, preguntas como ésta: “Amparito, tengo novio y es valenciano, pero hace un mes que se ha marchado a su tierra y no me escribe. Ahora me ha salido un pretendiente de mi pueblo, ¿Qué debo hacer?” Ella respondía: “Hija mía, con lo carísimos que están hoy los novios; ni lo dudes: Hazle cara al del pueblo. Ese está cerca y es más fácil controlarlo. Al otro, ni vuelvas a pensar en él. El hombre que tiene un compromiso con una mujer y deja de escribirla un mes, no merece más que el desprecio de ésta. No te vuelvas a acordar ni de que existe; hazme caso” “Amparito Rivelles escribe para *Primer Plano*” *Primer Plano*, 21 de Marzo de 1948.

²⁶⁴ Películas de protagonismo femenino como *Cristina Guzmán* (1943), *Inés de Castro* (1944), *Bambú* (1945), *Reina Santa* (1947), *Mariona Rebull* (1947), *Locura de amor* (1948), *La Duquesa de Benamejí*, *Pequeñeces*, *Agustina de Aragón* (1950) y *Cielo negro* (1951), superaron con creces, en lo que se refiere a asistencia de público, a películas de protagonismo masculino como *Raza* (1941), *El santuario no se rinde* (1949) o *Escuadrilla* (1941), a pesar de la protección estatal con la que contaron, especialmente la primera. Ver CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles (1940-1990)*. Madrid, Turfan, 1993, pp. 119-120.

Por otra parte, según hemos resaltado, al margen de las películas-paradigma del franquismo se produjo un cine que se encaminaba prioritariamente hacia la evasión de los espectadores/as a través de unas películas en las que la imagen femenina seguirá respondiendo a los preceptos básicos del régimen, sin salirse de la estructura patriarcal, aunque con algo más de mitificación²⁶⁵. En este caso la imagen femenina serviría para que se hablase de un sujeto sin voz propia, de un objeto. Es oportuno hablar de la mitificación, que se percibe mientras las mujeres se adecuan a los preceptos del ideal doméstico, pero desaparece en caso contrario. Mientras que el hombre observa, la mujer es observada, convertida en presencia pasiva, en un objeto decorativo.

Es posible hablar de ciertos códigos de feminidad a partir de la estructura o función narrativa de las películas en las que el personaje central es una mujer. Este hecho se reflejará en los diversos elementos cinematográficos presentes en esos films. La imagen fotográfica, la puesta en escena, el encuadre, el montaje serán signos específicos muy útiles a la hora de configurar esos códigos de feminidad. Si hacemos referencia, por ejemplo, al montaje, la utilización de la elipsis ofrecerá la posibilidad de acortar en la medida de lo posible la cotidianidad de las mujeres, algo que, al repetirse habitualmente, restaría realismo al resultado final.

El estilo imperante tendía a resaltar lo magnánimo y grandilocuente. Cuando la imagen femenina aparecía como objeto de clase, el encuadre, la iluminación y el maquillaje se ajustaban para estilizar a la actriz. Los guiones estaban marcados por la omnipresencia de una atmósfera familiar

²⁶⁵ La generación de mitologías de un imaginario nacional con instrumentos de legitimación o reafirmación de la realidad configurada por quienes detentan el poder, tuvo en la dictadura primorriverista un momento de gloria, heredado después por el franquismo. Ver GONZÁLEZ CASTILLEJO, María José, *Mujeres y musas: las actrices en España (1923-1930)*, en VERA BALANZA, María Teresa (ed.), *Mujer, cultura y comunicación... op. cit.*, pp. 105-110.

que hipnotizaría la mirada de las espectadoras. Serán la boda y la maternidad los elementos básicos del deseo femenino; pero éstos podían tener, a su vez, otras connotaciones, dependiendo del tipo de guion. En el caso del drama romántico, en el que la honradez femenina solía ser traicionada, era frecuente que la mujer muriera en brazos del marido como única forma de superarle o de sentirse vengada ante sus infidelidades. Por otra parte, los patrones patriarcales incitaban a juzgar a las mujeres por aspectos tales como la capacidad de mantener la estabilidad en la pareja, la posibilidad de ofrecerle algún heredero al cónyuge, o la disponibilidad de recursos para atraer al hombre.

En películas de temática castrense y en las de estilo melodramático, el patrón filmico que proyectaba la imagen femenina no podía ser más misógino. De entre los numerosos ejemplos que se podrían citar, enunciemos como claros exponentes: *Harka* (1941), en el primer caso, y *La fe* (1947), en el segundo.

En el primer film, dirigido por Carlos Arévalo, la esporádica aparición femenina surge como serpiente tentadora que procura alejar al militar de sus funciones y obligaciones castrenses. Se distinguen dos momentos-cumbre: uno, la secuencia de un festejo fastuoso donde la mujer instiga al oficial a someterse a sus deseos, mediante amenazas, alternándose con contraplanos de hombres que pierden la vida por la patria en el campo de batalla. El otro momento tiene lugar en Tetuán, en una taberna de alterne, donde uno de los protagonistas baila por despecho con una prostituta, a la que había rechazado con anterioridad cuando ésta se le insinuó, tras enfadarse con su compañero castrense por sus intenciones y deseos matrimoniales con una muchacha de alto rango de la capital, en una apología homosexual plasmada sin intención.

En la película de Rafael Gil *La fe*, que originó cierta controversia en la época, Marta Osuna (Amparo Rivelles) intenta llevar a la perdición al padre Luis, sacerdote interpretado por Rafael Durán, a través de la mentira (se llega hasta a autoflagelar) y la provocación, decidiéndose a acabar con él definitivamente, una vez que el clérigo, en un vía crucis similar al de Cristo, manifiesta, tanto una profunda crisis de fe católica como una fuerza incólume ante el “diablo” en forma de mujer. Al final, la instigadora del mal, arrepentida, encontrará la muerte, como muchas de las “contraheroínas” homónimas de su época.

Para reflexionar sobre la imagen femenina proyectada en otro de los géneros evasivos por excelencia, el folclórico, resulta útil e interesante la aportación realizada por el profesor Jordi Balló sobre los motivos visuales en el cine. En concreto, subraya la necesidad de que el espectador sepa interpretarlos a partir de una serie de elementos que suelen aparecer con asiduidad en numerosas películas: “Estas imágenes pertenecen al silencio: están relacionadas con la intimidad y el misterio; son imágenes que nos evocan las huellas de nuestra memoria iconográfica...”²⁶⁶.

El análisis y el tratamiento de algunos de los motivos visuales cinematográficos que Balló realiza, se adaptan, de igual modo, como significantes a nuestro estudio femenino-cinematográfico. Pensemos, por ejemplo, en la capacidad de interpretaciones que provoca la imagen de una ventana. En el cine folclórico, otro de los géneros evasivos por excelencia, es frecuente detectar ese motivo visual que conforma los espacios femeninos. La mujer que se asoma a ella no pretende impulsar o dar rienda suelta a sus deseos; la ventana representa en el cine español autárquico el necesario enclaustramiento femenino –visto de otra forma, la opresión de

²⁶⁶ BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 2000, p.11.

las mujeres-. Su configuración, normalmente, no suele prescindir del enrejado, hecho que acrecienta la carga simbólica del hogar como cárcel, o en todo caso representa la clausura que frenaba la pasión amorosa antes de que el matrimonio se consumase. La mirada de los enamorados separados por los barrotes ofrecía distintas perspectivas. Ella seguiría siendo el objeto de deseo sexual, la destinataria de los mensajes halagadores en torno a su belleza y espíritu, medio utilizado como método eficaz de conquista por el hombre. Por el contrario, la mirada femenina podría mostrar agrado o aversión hacia la iniciativa masculina. Un “te quiero” en boca de la mujer se podría oír después de que el pretendiente diese todos los pasos pertinentes. En esa mirada femenina hay una clara referencia al hombre como agente que permite poner fin a una de las más antiguas “clausuras”: la soltería. El cuerpo-palabra de las mujeres puede hablar de sus afectos, anhelos y sufrimientos²⁶⁷.

Sin la presencia masculina al otro lado de la reja, la mirada femenina es triste y melancólica. Este hecho contribuye a ofrecer una idea más exacta del entorno, de los espacios interiores y de las ambiguas relaciones entre la esfera privada y la pública, desechándose así una interpretación de la realidad que solía dar cabida a romances, canciones e historias fantasiosas.

Otro de los patrones de evasión podemos encontrarlo en las comedias de “teléfonos blancos”, o de imitación de comedias americanas, que protagonizaban parejas famosas del *star-system* autárquico. En general, el perfil de jovencita que protagonizaba estos films respondía al de una mujer honrada y de buen corazón, generalmente pobre, que a pesar de sufrir toda una serie de penalidades y desengaños obtenía como premio la estabilidad y la riqueza que le proporcionaban un marido difícil de conquistar.

²⁶⁷ Para estos aspectos ver BUZZATTI, Gabriella; SALVO, Anna, *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 9-47.

También podían aparecer mujeres ricas y ambiciosas pero el esquema interclasista era siempre el más frecuente, aunque cambiase la situación de los personajes. Si algo llama la atención dentro de este grupo es el alejamiento de los cánones de la moral católica, tanto en la estética como en el discurso narrativo. Una imagen femenina poco asociable a las mujeres de la España nacional católica, aunque no separada totalmente de esta concepción. Hablamos de mujeres que no aluden a referencias evangélicas como las descritas en el apartado anterior, activas para llevar a la práctica sus planes, e inteligentes y tenaces para conseguirlos. Sus figuras se proyectan en las secuencias cinematográficas con cierta independencia y destellos de rebeldía reflejados en sus indumentarias joviales y más desenfadadas, a veces fumando, asistiendo a salas de fiesta y lugares similares de alterne, y otras veces incluso conduciendo. Sin duda ejercían cierto protagonismo y solían combinar la ingenuidad con el esfuerzo a la hora de conseguir su propósito. Quizá la película que refleja más puntualmente esta forma de actuar sea *La chica del gato* (1943). Su protagonista, Josita Hernán, fue la actriz más asidua a la hora de representar esta clase de papel que, de igual modo, se refleja en otras cintas de la artista menorquina como *Muñequita* (1940), *El 13.000* (1940), *Pimentilla* (1941), *La niña está loca* (1942), *Una chica de opereta* (1943), *Ángela es así* (1944), *Ella, él y sus millones* (1944) y *Un hombre de negocios* (1945).

En contraposición a las atribuciones genéricas que, de antaño, se han asociado al cine español autárquico, es este género de alta comedia escapista uno de los más cultivados en la década. No fue ni mucho menos Josita la única que tuvo éxito en este tipo de cine. Otras actrices cosecharon con algunos trabajos tanto o más reconocimiento que la anterior. Es el caso de Amparo Rivelles (*Deliciosamente tontos* y *Eloísa está debajo de un*

almendro, 1943), Lina Yegros (*Un marido a precio fijo*, 1942), Conchita Montes (*La vida en un hilo*, 1945), Mercedes Vecino (*Boda accidentada*, 1942 y *Un enredo de familia*, 1943), , Luchy Soto (*La boda de Quinita Flores*, 1943 y *Tuvo la culpa Adán*, 1944), Marta Santaolalla (*La Condesa María*, 1942), *Cristina Guzmán*, 1943 y *Yo no me cas*, 1944). Llama la atención que la mayoría de estas comedias tuvo lugar en los primeros años de la década, cuando aún latían en el país las reminiscencias de la contienda civil y era necesario algún tipo de escape de la durísima posguerra. El sueño para los receptores/as de este cine era el tránsito de la pobreza a la riqueza, aunque el amor estuviera presente el amor como vehículo hacia el destino deseado. Hablamos de hombres y, sobre todo, de mujeres capaces de utilizar todas sus habilidades para alcanzar un estatus social elevado y una posición económica privilegiada. De hecho, en pocos de estas cintas se planteaba la elección entre dinero o amor. Casi siempre, ambos deseos vitales hacían acto de presencia, siendo el segundo el más tardío a la hora de aparecer.

Estas películas, a pesar de proyectar ciertos destellos de alejamiento de la moral franquista, ciertos resquicios o fisuras en el marco del universo de ficción exigible en los films de evasión, difunden algunos paralelismos con los hábitos atribuibles a las mujeres nacional- católicas. En realidad, no vemos a mujeres realizadas, sino a adolescentes intentando forjar un destino estable que solía coincidir con el final de la cinta; un *happy ending* que significaba compromiso y boda, ya fuera un matrimonio de conveniencia o, incluso, por poderes, como ocurre en *Deliciosamente tontos* (1943), película donde la protagonista accede a casarse de esta forma con un desconocido, de quien tampoco saca una buena impresión tras la conversación telefónica mantenida con él, para que el novio recibiera una herencia cuya exigencia demandaba esa boda. El desarrollo de la cinta

refleja que todo ha sido un plan urdido por el galán para no dar un paso en falso con una mujer que vive en la distancia, pero ello no impide que la chica decida en su momento llevar a cabo una acción tan determinante como es el matrimonio interesado.

Más sorprendente resulta aun lo que acontece en la película *Ángela es así* (1945), donde Josita Hernán encarna a una colegiala de dieciocho años que se las arregla para abandonar el centro de estudio y ser recogida por un protector de 47 años, su tío, que evoluciona desde el deseo de que vuelva al colegio hasta prometerse a la chica. En principio, el escándalo que podía provocar una pareja con vínculos de sangre se disipa con la aclaración de que es hija de primo segundo. Lo que pasa desapercibido es el establecimiento de una relación sentimental desequilibrada, favorable al hombre, que no sólo será el dueño de la situación, sino que disfrutará de la compañía de una muchacha a la que dobla la edad. Invertir ese estado de cosas, por ejemplo, la edad de los protagonistas, era impensable en la época. En ese caso, no sólo se produciría una situación alarmante sino una simbólica “lapidación social”. El guion fílmico de *Ángela es así* pretende, sin conseguirlo, que sea el amor el que triunfe al final. En la cinta, la protagonista consigue su objetivo a base de mentir, liar, ofrecer sus cuidados domésticos y disponer, directamente, de un hombre rico.

Ahora bien, las películas de enredo, como señala Aintzane Rincón, recurrieron a la técnica de los contrastes para neutralizar la posible rebeldía de las protagonistas²⁶⁸. Igual que en las cintas más representativas del cine de cruzada, se incorporarán a la trama personajes “modélicos” que contrastarán con los primeros en el marco del maniqueísmo presente en la

²⁶⁸ RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela y Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p.97.

década de los cuarenta. Por otra parte, la comicidad y el exceso utilizado en la estructura narrativa de las comedias de enredo contribuyeron a ridiculizar las situaciones, subrayando el mensaje de que los matrimonios por interés podían prefigurar las corruptelas económicas que aguardaban a la nación si las costumbres se torcían. Evidentemente, los patrones femeninos normativos del franquismo se alejaban de los transmitidos por las “chicas-topolino”, que eran modernas y rebeldes a medias y se situaban en unos márgenes aceptables. Tendremos ocasión de comprobarlo al analizar los films-paradigmas que analizaremos en el siguiente epígrafe.

2. Films-paradigmas del ideario de feminidad del franquismo

2.1. *Raza*. La idealización femenina del franquismo.

Al acabar la Guerra Civil, el régimen franquista se dedicó a construir y consolidar sus principios y valores, así como los dogmas que debían acatarse en la nueva España. El paradigma cinematográfico por excelencia fue, como ha hemos señalado, la película *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, ferviente admirador de Franco y primo de José Antonio Primo de Rivera. Basada en el argumento firmado por “Jaime de Andrade”, seudónimo utilizado por Francisco Franco para ocultar su identidad, la cinta respetó casi en su totalidad la primera etapa vital del dictador, al tiempo que corrigió determinados sucesos y vivencias que le desagradaron y le hicieron sufrir, convirtiendo así el argumento en la metáfora de una vida deseada.

La película se sitúa en la crisis de 1898. Recrea la memoria del desastre de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, mostrando al público cómo transcurre la vida de una familia gallega (a semejanza de la del Caudillo), de estructura patriarcal, cuyo máximo exponente es un oficial de marina,

Pedro Churruca (el actor Julio Rey de las Heras), que trata de inculcar a los suyos la importancia del estamento militar, así como una determinada concepción de la unidad familiar. Muere como un héroe en Cuba. Pero en los años treinta sus cuatro hijos siguen sendas diferentes, a pesar de los esfuerzos de su complaciente esposa, Isabel Acuña de Churruca (la actriz Rosina Mendía), por educarles bajo las directrices de su difunto padre: José (Alfredo Mayo) es un oficial franquista; Pedro (José Nieto), será un activista de izquierdas; Jaime (Luis Arroyo), tomará los hábitos como sacerdote; por último, Isabel (Blanca de Silos), se casará con Luis (Raúl Cancio), un compañero de José, y será ama de casa. La Guerra Civil provocará el enfrentamiento entre ellos, al incidir de manera diferente en cada uno de los miembros de la familia.

Pensamos, como Caparrós Lera, que la película *Raza* es un “camuflaje ideológico del franquismo”²⁶⁹, pero vamos más allá de un tratamiento generalizado, singularizando el tema que nos compete: la representación de los roles femeninos. Sin duda alguna, la película más representativa del ideal franquista incluye y se encarga de difundir, cada vez que es proyectada, el patrón socio-cultural que Franco reservaba a las mujeres. Aunque la sinopsis refleja la escasa relevancia femenina en un film que magnifica el universo castrense, la inclusión de ciertos personajes es suficiente para ilustrarnos sobre el estatus de las mujeres desde la óptica franquista.²⁷⁰

²⁶⁹ CAPARRÓS LERA, José María, *Estudios sobre el cine español del franquismo*. Valladolid: La Editorial, 2000, p. 15

²⁷⁰ En tal sentido, ver AMADOR, Pilar, “Pequeñas reglas de convivencia social. Una aportación al estudio de la mujer durante el régimen de Franco”, en MAQUIEIRA, Virginia (coord.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Actas de las VII Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la Mujer. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 367-384.

Los arquetipos femeninos proyectados en el film están configurados por tres mujeres: la madre, la novia y la hermana de José, personaje que se asocia al militar que Franco llevaba o pretendía llevar dentro de su ser: valiente, honrado, fiel, heroico, si la patria o cualquiera de los suyos lo precisaran. Aunque en ocasiones él y su séquito masculino han sido tildados de misóginos, es ineludible afirmar que esa posible aversión a las mujeres desaparece por completo cuando se alude a la figura de la materna, que ocupa un importante lugar en la película. La niñez de Franco estuvo dominada por los esfuerzos de su madre para sobrellevar la rígida severidad y, más tarde, las frecuentes ausencias de su padre. Las infidelidades de éste se sentían en el hogar. Pilar Bahamonde y Pardo de Andrade crió a su hijo en la atmósfera de piedad y estirados modales de la clase media baja provinciana²⁷¹. En el film “Isabel” es el personaje que crea el vínculo familiar. Su personalidad desprende honradez, castidad, justicia y serenidad. Identificada con el pensamiento de su esposo, muestra resignación cuando la dureza de la vida la maltrata y, por supuesto, su recurrencia a la religión como refugio, consuelo y fuente de conformismo.²⁷² Representa el arquetipo ideal de esposa y madre; prácticamente una *santa* que ha de enderezar el rumbo de uno de sus hijos, la oveja descarriada corrompida por el comunismo. En el hogar es respetada, motivo por el que se intenta evitar en su presencia cualquier

²⁷¹ PRESTON, Paul, *Franco, Caudillo de España. La forja de un héroe* (1892-1922). Barcelona, Grijalbo, 1994, p.21.

²⁷² Estos rasgos serán estereotipados durante los primeros años del franquismo dando lugar al modelo ideal de madre-biológica y madre-social. La educación jugará un importante papel en la transmisión de estos roles. Cf. ALTED VIGIL, Alicia, “La mujer en las coordenadas educativas del régimen franquista”, en GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de la mujer*. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1986, pp. 425-437.

situación desagradable que le proporcione un disgusto. Si se la despoja de su carnalidad, el tratamiento que recibe es casi el de un icono mariano.

Parte de ese perfil queda recogido en la biografía que Preston hace del Caudillo: “Franco se identificó con su madre, negando la necesidad de aprobación paterna que anhelaba y jamás consiguió. Después de que su esposo le abandonara, Doña Pilar siempre vistió de negro”²⁷³. Precisamente, el plano que en el film sigue al de la muerte de su esposo, es un plano medio de ella, absolutamente enlutada, con cuello vuelto y una desproporcionada cruz que pende de su cuello sobre el pecho. Su frase: “El era superior a cuanto le rodeaba”, mientras hace el gesto de bendecir la mesa, refleja abiertamente su papel de esposa-viuda-madre. Mientras tanto, un lento fundido sobre la silla vacía del padre hace desaparecer paulatinamente la secuencia.

Poco se sabe de Rosina Mendía, la actriz que interpreta el personaje. Había intervenido anteriormente en las primeras películas de Edgar Neville: *Café de París* y *Chotis*. Las representaciones que tanto ella como el actor que representa a su esposo (Julio Rey de las Heras) hacen de sus respectivos papeles pueden encuadrarse entre los peores valores de la película. De cualquier modo, sus miradas perdidas para entonar frases cursis y ridículas, así como su antinaturalidad, no empañan algo muy importante para nosotros: lo que dicen. Se distinguen varias secuencias en este sentido, que corroboran la rendición incondicional de la esposa-madre al patriarca, como se refleja en las siguientes frases:

-“Hoy llega vuestro padre. Es necesario que todos le hagamos grato su hogar y le compensemos por la separación y privaciones”.

²⁷³ PRESTON, Paul, *op. cit.*, p.23.

-“Esto te obliga a ser más cariñoso con él, a no contrariarle con peleas con tus hermanos, y a estudiar más”.

-“¡Con qué gusto se deshace [el equipaje] y que pena tener que prepararlo!”.

-“Mi pobre Isabel”, comenta el esposo. Ella le ofrece una cruz (el espectador ya intuye que la besará antes de morir en el frente), diciéndole: “Rézale todos los días que él te ayudará”.

Todas estas frases remarcan el ideal de feminidad de la Dictadura, “las pequeñas normas de la convivencia familiar” que debían seguirse en el hogar: el hombre cuando llega a él debe encontrar una admiradora, una esposa que no le contradiga en ningún momento, que no intervenga en sus decisiones y se muestre solidaria con las mismas. Una mujer profundamente religiosa, que valore el sexo única y exclusivamente desde la óptica de la reproducción. Alguien que dirija la esfera doméstica con el fin primordial de hacerla productivo y asegurar el patriarcado en su máximo nivel.

Una de las secuencias del film proyecta un primer plano de la madre cosiendo en el jardín, como un ejemplo de los roles desempeñados en el espacio privado. El ojo de la cámara se acerca a su rostro. Vemos que la protagonista deja su labor lentamente y lanza una mirada conmovida, llena de admiración, sosiego y felicidad, dirigida a su esposo, que está contando hazañas y gestas históricas a sus vástagos, en concreto, la proeza de Roger de Flor, el “Caudillo de los almogávares que paseó por el mediterráneo los colores de nuestra bandera. Pertenecía a la estirpe de guerreros elegidos, los más representativos de la raza española. Su valor no es igualado por ningún otro pueblo”. Estos pasajes son una prueba más de la forzosa artificiosidad de la película, cuyo fin prioritario era la divulgación de un ideario.

Precisamente, es muy significativo que ante la presencia paterna los niños pequeños eviten la más mínima disputa y se queden boquiabiertos y pacientes oyendo comentarios respecto al valor y la muerte. En este tipo de referencias descubrimos al Franco ególatra cuyo cenit narcisista sale a relucir en cada aparición de José, espejo de sí mismo cuando era joven, si se exceptúan las diferencias físicas entre Alfredo Mayo y el Caudillo. Como el propio director del film manifestaría mucho después, en 1988²⁷⁴, en el diseño del guion de *Raza* se percibía con claridad la mano de un principiante, un inexperto llevado por su entusiasmo y su concepción de la vida.

Isabel bien podría haber sido en su juventud la novia de José, Marisol, personaje interpretado por Ana Mariscal, que sería elegida para desempeñar dicho papel por el propio Franco, según el testimonio de la actriz²⁷⁵. Marisol se enamora de un arquetipo masculino perfectamente reconocible: el oficial dispuesto a dar la vida por la patria. Los mayores logros y esperanzas de ella se centran en conseguir la tranquilidad que, supuestamente, le proporcionaría un marido-héroe. Esos tintes de heroicidad los encontrará la joven en su novio, al que encontrará con vida después de haber sido fusilado por miembros del Frente Popular. Marisol consigue que lo curen y pasarlo a la España Nacional, arriesgándose a ser descubierta en zona enemiga. Cinematográficamente, esta segunda parte del film consigue otorgar más valor a la película. El ritmo y la intensidad de algunas escenas así lo acreditan. La iluminación del técnico alemán

²⁷⁴ MÉNDEZ LEITE, Fernando. *La noche del cine español*. Entrevista a J. L. Sáenz de Heredia. RTVE. 1988.

²⁷⁵ “Según me enteré años después, a mi me eligió Franco directamente. Parece ser que pusieron mi primera película *El último húsar* en el Pardo, le gustó y me eligió para hacer el papel de Marisol”. BAETA, Fernando, *Historia del franquismo*, Capítulo 8 *La cultura en la cuarentena*, Madrid, Diario 16, 1985, p. 120.

Guerner brilla especialmente en los momentos en que Marisol, después de escuchar compungida por la radio la sentencia de muerte de su amado, que había rechazado por una cuestión de honor los argumentos del defensor que ha buscado su hermano Pedro, visita en la cárcel a José. Sin embargo, la carga sentimental que podría tener una escena como ésta se derrumba cuando el militar le dice que le alegra su presencia y que si quiere complacerle le traiga su uniforme y condecoraciones. Poco importaba que ella expusiera su vida en la zona republicana. Este detalle, que podría pasar desapercibido, es un eslabón más en la cadena de escasísimos roles que el franquismo reservaría a la mujer. Ninguno de ellos le permitiría realizarse bajo una elección independiente. Era el hombre quien decidía por ella. Incluso sin estar comprometidos, como en la escena anterior, la mujer tenía que demostrar una pleitesía constante, revestida a veces, como en este caso, de heroicidad.

El ser paradigmático que Franco terminaba de perfilar y de reunir en sí mismo distaba enormemente de parecerse a su progenitor²⁷⁶, quien tenía fama, entre otras cosas, de ser un mujeriego. La educación materna fue determinante para que él se decantase hacia un acentuado puritanismo lapidario contra cualquier desahogo sexual fuera del matrimonio. Así se justifican escenas como la de la madre, que tras una larga espera no besa al esposo combatiente; o aquella otra en la que Marisol se ve con José, tras haberle salvado, y se despiden con un casto beso que él le deposita en la frente. La actitud inquisidora de la Dictadura empezaba ya a mostrar una de las prohibiciones del régimen: el beso amoroso y pasional.

²⁷⁶ “Su padre se separó de su madre, y cuando murió en 1942, siendo ya Franco dictador y caudillo, su desaparición no fue ni siquiera recogida por la prensa, quizá por su propia voluntad” TUSELL, Javier, *El Régimen de Franco*, Historia de España, Barcelona, Salvat, 1987, p. 2703

Sería impensable encontrar en este film algún atisbo de insumisión femenina. No obstante, hay una breve secuencia protagonizada por los delatores que habían pasado clandestinamente desde la zona republicana a la nacional y que debían prestar información al oficial franquista, en la que aparece una mujer que “rompe” moldes con la estética anterior. Se trata de una mujer uniformada, con una presencia muy masculina, Pilar Bustamante. No obstante, las expectativas se disipan cuando ella aclara que su indumentaria, especialmente el peinado, es un camuflaje para sobrevivir. Así puede visitar a los camaradas presos, recabar información sobre donde está colocada una batería y pasar notas informativas.

Otra aparición femenina, fugaz y diferente a todo lo expuesto, transcurre en un local de evasión donde aparecen varias mujeres que amenizan al personal tocando algunos instrumentos musicales. Un hombre de mal aspecto hace el gesto de intentar ligar con la chica que toca el piano, que le responde negativamente con otro de absoluto desprecio. Sin embargo, él lo intenta de nuevo, muy seguro de sí mismo, sacándose de un bolsillo interior, una tripa de salchichón. Entonces la mujer desorbita sus ojos y cambia de actitud. Este gag, independientemente de su simbología fálica, introduce uno de los descriptores de la época, el hambre, y fue incluido por el director de la película para amenizarla. No fue una idea del guionista Franco.

Si anteriormente hemos hablado de los arquetipos de la madre y de la novia, el último vértice de la idealización femenina lo constituirá Isabel, la hermana de Pedro, papel interpretado por Blanca de Silos. Isabel sigue las pautas de los personajes anteriores, pues está ligada sentimentalmente a otro militar de la España nacional. De pequeña, su padre, destinado en Cuba, le preguntaba al marcharse: “¿Qué quieres que te traiga?”. Entonces ella le respondía: “Tráeme lo que tú quieras, pero vuelve muy pronto”.

Mucho después la guerra civil la separará de su esposo. Pero cuando él está a punto de desertar, aparece José, que le recrimina: “¿Crees que tu mujer y tus hijos aceptarían un desertor?”. Esta apreciación impedirá uno de los desenlaces imperdonables en el franquismo: la deserción o la traición. Isabel ejemplifica el prototipo de mujer-vencedora en la guerra civil.

La última fase de la película no puede ser más aleccionadora. El escenario lo ocupan los vencedores de la contienda, que desfilan ante un pueblo que muestra, orgulloso, sus saludos fascistas de complacencia²⁷⁷. Las mujeres de los oficiales aparecen ataviadas con pieles, sombreros e indumentarias de lujo. Es el desfile de la victoria, en el que se distingue el auténtico Caudillo de espaldas. Uno de los niños pregunta a Isabel: “¿Cómo se llama esto mamá?” Ella contesta: “Esto se llama Raza, hijo mío”. El film concluye, pues, remarcando una de las grandes tareas asignadas a las mujeres: hacer que sus hijos recibieran la educación adecuada y transmitirles e inculcarles los ideales del nacional-catolicismo. Ese era el rol más importante que el franquismo reservaba a las mujeres, ser agentes en la tarea de conseguir el compromiso y la solidaridad de las nuevas generaciones. Las asociaciones de Mujeres Católicas y la Sección Femenina trabajaron para materializar dicho objetivo, de acuerdo con el ideal nacional y de género de los primeros años de la Dictadura²⁷⁸.

²⁷⁷ Estos saludos fueron suprimidos en la nueva versión que se hizo del film: *Espíritu de una raza*. Al final de la década se hizo todo lo imprescindible para salir del aislamiento. Tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial de las potencias del Eje, se hizo preciso suprimir cualquier conato de estética fascista. El historiador Caparrós Lera enumera con detalle las diferencias entre las distintas versiones del ideario franquista cinematográfico. Ver CAPARRÓS LERA, José María, *op. cit.*, pp. 20-31.

²⁷⁸ Ver los trabajos de BLASCO HERRANZ, Inmaculada, “Las mujeres de Acción católica durante el primer franquismo, en *Tiempo de silencio*. Actas del IV Encuentro de Investigadores del franquismo. Valencia, Universitat de Valencia, 1999, pp. 158-163. “Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía”, en CERRADA, A. I.; SEGURA GRAIÑO, Cristina (eds.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Actas del VII Coloquio de AEHIM. Madrid, Al-Mudayna-AEHIM, 2000, pp. 254-268.

2.2. *Rojos y Negros*. Una visión falangista de la mujer.

El régimen franquista utilizó en la posguerra eficaces instrumentos y vehículos de propaganda. Los falangistas desempeñarán un papel destacado en esa etapa y conferirán, en el marco de la política cultural que empieza a ponerse en práctica, un importante rol al cine como medio para adoctrinar a una población embargada por el miedo y la miseria. Insistimos al destacar que se trata de una cinematografía masculina que monopoliza la creación de la imagen femenina²⁷⁹ siguiendo los criterios del Régimen: sumisión, maternidad como destino y confinamiento en la esfera doméstica. Tal vez por este motivo llama poderosamente la atención el prototipo de mujer que protagoniza el film *Rojos y Negros*, dirigido por Carlos Arévalo en 1942. Un personaje singular en el cine autárquico, capaz de trasladar los valores femeninos a la esfera pública y desarrollar una actividad política que hace de la figura representada, inmersa en un mar de contradicciones, una heroína.

Por otra parte, el halo de misterio que rodea a la cinta en relación con su posible censura, su escaso tiempo de proyección y su desaparición de las cadenas de distribución son elementos que aumentan el interés por analizar la película desde el doble punto de vista de la historia de las mujeres y la historia cultural del franquismo.

Transcurridos muchos años desde su entorno, aun causa sorpresa la historia de amor de una pareja de ideales políticos opuestos en los prolegómenos de la Guerra Civil. De igual modo, llama la atención su desaparición de las carteleras durante décadas, pese a que en la cinta se destacan los desmanes de los milicianos, el terror que sembraron en el

²⁷⁹ Para el tratamiento de la imagen femenina ver MULVEY, Laure, *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Eutopías, 1988; KAPLAN, E. Anna, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998; KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid, Cátedra, 1998; DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

“Madrid Rojo”, así como la fe inquebrantable de los resistentes antimarxistas en la victoria, avivando el maniqueísmo, uno de los motores de la película.

Aunque Román Gubern y Carlos Heredero mantienen que *Rojo y Negro* fue retirada pocos días después de su estreno, el 25 de mayo de 1942, la revista *Secuencias* afirma que la película desapareció el 14 de junio —un periodo de tiempo también anormalmente corto—, da cuenta de su plácida permanencia en las salas de estreno durante tres semanas y de la buena acogida de la crítica²⁸⁰, si se exceptúa la posición de la revista falangista *Primer Plano*. Consideramos que la película debió problemas en diversos sectores, de lo contrario no hubiese desaparecido de la circulación durante décadas. En principio, la censura moral de la Delegación Nacional de Cinematografía había autorizado la película para mayores de catorce años. Lo que cuesta creer es que fuera la censura política la que eliminase de circulación un film sobre la exaltación falangista en el Alzamiento Nacional. Hasta el momento no ha surgido ninguna fuente documental definitiva que confirme las hipótesis planteadas sobre la retirada del film de las salas de cine. No obstante, vamos a recordar algunas de las cuestiones que se han planteado al respecto.

Los sucesos de Begoña (1942), atribuidos a los falangistas, pudieron enojar a altos militares franquistas dispuestos a impedir que el nacional-sindicalismo quedara ejemplarizado como símbolo del Nuevo Régimen ante el público que acudiera a contemplar la película²⁸¹. Recordemos, en

²⁸⁰ ELENA, A., “Quién prohibió Rojo y Negro”, *Secuencias*, nº 17, 1997, p. 67.

²⁸¹ El 16 de agosto un pequeño grupo de falangistas radicales lanzaron dos granadas contra la multitud que salía de una misa en la basílica de Begoña (Bilbao) en honor de los carlistas caídos en la guerra civil. El acto fue presentado como un ataque al ejército. El consejo de guerra dispuso una ejecución y seis condenas a prisión. Ver MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid, Síntesis, 2000, pp. 77-78.

este sentido, las disputas internas entre los miembros de Falange a medida que se vislumbraba en la nueva configuración política española que el proyecto de José Antonio quedaba relegado, hecho que provocaría la ira de los más radicales²⁸². No hay que olvidar que la crítica más reacia a *Rojo y Negro* partió de *Primer Plano*, publicación que parecía muy interesada en que la cinta no tuviera éxito²⁸³. En esa crítica se cuestionaban las “consecuencias desacertadas” del film, donde se malinterpretaban los colores de Falange: “Rojo de sangre y Negro de rencor”, con un final que oscurecía la suerte de la protagonista frente a la redención del novio comunista.

En 1942 difícilmente se podía aceptar de buen grado los amoríos de un comunista y una falangista, teniendo en cuenta la proximidad de la contienda, la represión de la posguerra y la proliferación de sentimientos radicales en el bando de los vencedores. Se habló incluso del malestar que había generado en El Pardo la proyección de la cinta, cuyo guion habría disgustado a Franco²⁸⁴. Otras opiniones resaltaban el final reconciliador expresado en la película, que posiblemente hirió la sensibilidad de algunos oficiales del Ejército, partidarios de dejar constancia de su triunfo. De igual modo, para algunos pudo resultar insufrible que el film proyectara la imagen valiente y generosa del comunista Miguel herido de amor. Hay que

²⁸² La domesticación de Falange se agudizó tras el desembarco aliado en el norte de África en noviembre de 1942. Ver CHUECA, Ricardo, *El fascismo en los orígenes del régimen franquista. Un estudio sobre FET-JONS*. Madrid, CSIC, 1983. ELWOOD, Sheilagh, *Prietas las filas. Historia de Falange Española*, Barcelona, Crítica, 1984. PAYNE, Stanley, *Falange. Historia del fascismo español*. Madrid, Sarpe, 1985. SAZ CAMPOS, Ismael, “El primer franquismo”, *Ayer* nº 36, 1999, pp. 201-222.

²⁸³ MAS-GUINDAL, “Crítica a *Rojo y Negro*”, *Primer Plano* nº 3, 31 de mayo de 1942.

²⁸⁴ ARMERO, José Mario, “El cine que el Caudillo dejaba ver a los españoles”, en *Historia del Franquismo*, op. cit., p. 156. Cf. FUSI, Juan Pablo, *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid, Ediciones El País, 1985. SEVILLANO CALERO, Francisco, “Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo”, en SÁNCHEZ RECIO, Glicenio (ed.), *El primer franquismo* (Dossier), *Ayer* nº 33, 1999, pp. 147-166.

resaltar también el desagrado de algunos responsables falangistas, que difícilmente podían asumir que los valores “joseantonianos” y los postulados del nacionalsindicalismo se encarnaran en una mujer, hecho difícil de aceptar desde el punto de vista de la ideología patriarcal. Por otra parte, un sector del estamento militar no podía aceptar que la valentía, inteligencia y convicción que mostraba la protagonista estuvieran asociadas a la Falange femenina y no al mundo castrense. Resultaba chocante que en una película emblemática como *Rojo y Negro* la dignidad femenina sobresaliera en un mundo de hombres, provocando este hecho gran crispación en el ojo receptor masculino.

El estreno de *Rojo y Negro* coincidió con el regreso a Madrid del primer contingente de voluntarios de la División Azul, de la que Serrano Suñer fue uno de los principales artífices. que fue uno de sus principales artífices Serrano Suñer. Sin embargo, fue Arrese, ministro secretario general del Movimiento, el político que intentó desarrollar el ideario de José Antonio Primo de Rivera, esforzándose por llevarlo a la práctica. Bajo su impulso, como hemos visto, surgieron el Departamento General de Cinematografía, la revista divulgativa *Primer Plano* y el sistema regulador establecido por la censura para salvaguardar los intereses políticos del Régimen²⁸⁵. En esta coyuntura, *Rojo y Negro* pretendía erigirse en el

²⁸⁵ “...Nuestra producción cinematográfica, salvo rarísimas y honrosas excepciones, tal y como se ha venido presentando hasta ahora, no responde en modo alguno a la verdadera forma de ser y sentir española. La casi totalidad de las veces los argumentos fueron chabacanos, fríos y populacheros, encaminados únicamente a halagar la vanidad de una reducida masa de espectadores para los cuales el cine no pasa de ser un simple motivo de distracción. Indudablemente, fueron cintas que gozaron del éxito de un público mediano, poco exigente en materia artística y doctrina política, ya que estas dos formas apenas las conocen, aunque a veces su claro instinto les haga distinguir lo bueno de lo mediocre. Pero como tales películas producen el dinero suficiente para amortiguar todos los gastos, e inclusive queda un margen de ganancia nada despreciable, los productores no se preocupan de que sus películas tengan un contenido capaz de servir como vehículo de educación y enseñanza. Posiblemente pensarán, “Yo he arriesgado mi dinero y tengo que multiplicarlo por todos los medios que estén a mi alcance” Ver MONTERDE, J.E. (2001), “Hacia un cine franquista: la línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945”, en FERNÁNDEZ COLORADO L. y COUTO CARNERO, P., *La herida de las sombras. El cine*

emblema fílmico de los valores de Falange Española, mostrando la filiación de la protagonista a la agrupación política que lideraba José Antonio y los ideales y conductas características del partido. Este hecho, que podría hacernos pensar en un estilo de cine realista, se queda en un intento vano al desplegar una serie de secuencias maniqueas que le perjudican. No obstante, al analizar el film es admisible una recreación importante de lugares, situaciones y hechos que tuvieron lugar aquellos años.

Siguiendo un estilo narrativo clásico, la estructura de la película presenta tres partes: la mañana, la tarde y la noche que corresponderían al planteamiento, nudo y desenlace de la trama. Las dos primeras se ligan a la España republicana, que camina inexorablemente hacia el Frente Popular, y la tercera corresponde a la Guerra Civil. En “la mañana” se muestra el inicio de la amistad de Luisa y Miguel, los protagonistas. Mientras ambos presencian un desfile, y posteriormente en otras escenas, empezamos a apreciar rasgos importantes de la personalidad de Luisa. En principio, Miguel se muestra reacio a la guerra mientras ella comenta que los soldados deben vengar a los muertos. En el diálogo posterior, él comenta que si condujera un barco pirata se perdería y Luisa responde: “Yo me vestiría de hombre y me tatuaría un ancla y un corazón con una flecha. Soy más valiente que tú”. Comienza a recrearse así un personaje femenino que no se arruga ante ningún comentario y consigue que su criterio prevalezca al de su futuro novio. En lo que se refiere a las imágenes propiamente dichas, aunque ocupen poco metraje, el ojo receptor empieza a distinguir unos planos de Luisa que transmiten magnetismo y nos trasladan mentalmente a la imagen de la niña prodigio por excelencia, Shirley

Temple. De este modo empieza a forjarse una futura falangista de armas tomar²⁸⁶.

Para dar paso al siguiente apartado fílmico se van sucediendo rápidas imágenes de reminiscencias soviéticas entre las que destacan un reloj de péndulo sobre una maqueta. Imágenes simbólicas y con matices vanguardistas que enlazan con la segunda parte de la película. Vemos en un primer plano a una Luisa adulta, atractiva y sobriamente ataviada, que porta una insignia falangista y lamenta las actividades políticas de Miguel. Tras entrar en un bar y escuchar disparos comenta con ironía: “Hay que seguir siendo prudentes, ¿no?”. Mientras los novios pasean, el público percibe en las imágenes la efervescencia electoral de la época, poco antes del estallido del conflicto bélico. Miguel arranca de un muro un panfleto propagandístico en el que figuran los nombres de: Raimundo Fernández Cuesta, Ruíz de Aldas, Primo de Rivera y Sánchez Mazas. Sobre la discusión generada se van alternando escenas para dar paso a la última y más extensa parte del film en las que el director, Carlos Arévalo, difunde unas imágenes narrativas en las que transitan noticias de prensa sobre revueltas campesinas y obreras, saqueos, burgueses divirtiéndose indiferentes a su entorno, parodias del parlamento republicano, cuyos representantes son presentados como autómatas, y una tertulia cultural de ancianos con los ojos vendados, posible imagen metafórica de la ceguera que, a juicio del realizador, embargaba a los intelectuales. Las feministas no iban a ser una excepción en ese repaso demoledor y en una brevísima

²⁸⁶ Aunque no hayamos encontrado documentos suficientes para constatar de forma incuestionable la existencia de mujeres falangistas de estilo transgresor o de cierta disidencia respecto al orden establecido por la Sección Femenina, nos parecen interesantes las referencias de Jo Labanyi hacia las fundadoras de Falange Española como Mercedes Formica, Carmen Icaza o Carmen Werner y las reflexiones que demuestran que desde sus primeros momentos, Falange dio cabida a un imaginario femenino de derechas que exaltaba la capacidad de las mujeres para el sacrificio y el servicio. LABANYI, J., “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”, *Secuencias* nº 20, 1994, pp. 42-59.

aparición, estéticamente no muy agradable, se les escucha decir: “Debemos intervenir porque es nuestra obligación influir en el hombre”. Así mismo se representa la figura de un banquero con expresión ambiciosa que comenta: “¡Que nos dejen ganar honradamente nuestro dinerito!”

Estas imágenes se suceden a un ritmo vertiginoso y culminan con un vaso de agua que se desborda, un barómetro de presión en estado avanzado y un incendio, metáforas que simbolizan el estallido de una situación insostenible durante el gobierno del Frente Popular. No obstante, un falangista, a modo de ángel exterminador, sesgará con su aparición la secuencia anterior²⁸⁷. Así se pasa a la última y más extensa parte del film, “la noche”, en la que se producirá el trágico desenlace de la película. La Guerra Civil ya se ha iniciado, y Luisa y Miguel llevan a cabo sus tareas como activistas políticos en bandos diferentes. Ella ayuda a los militares sublevados que han caído presos de las filas republicanas, y posteriormente será detenida y ejecutada por los milicianos. Él colabora con sus compañeros comunistas e intenta impedir infructuosamente el fusilamiento de su amada. Sus propios camaradas acabarán con él. En esta última fase, en la que se desarrolla la mayor parte del metraje, se vislumbran numerosas pinceladas históricas filtradas por el punto de vista antimarxista: el concepto de resistencia en el Madrid republicano, el internamiento en las checas, muy bien recreadas con movimientos de cámara que muestran las distintas plantas del edificio y el microcosmos humano que las ocupa, integrado por comisarios políticos, soldados, detenidos y condenados. Cabe señalar también la lograda ambientación, las discusiones políticas, el heroísmo anónimo de muchas personas, su habilidad para deslizarse entre

²⁸⁷ Este plano del falangista nos traslada hacia alguno de los retratos de José Antonio Primo de Rivera realizados por pintores como Segura, R. Zaragoza, Vázquez Díaz y L. Mosquera. LLORENTE, A., *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1995.

las fuerzas de seguridad y suministrar víveres o información a los presos, los “paseos” y los fusilamientos posteriores²⁸⁸. Con todas estas referencias, el público de *Rojo y Negro* percibiría la atmósfera bélica y algunos de los rasgos de la contienda.

Durante la autarquía no existió un discurso cinematográfico femenino. *Rojo y negro* forma parte de los títulos emblemáticos realizados por los directores afines al Régimen. Conchita Montenegro, una actriz atípica en el celuloide español de los cuarenta, construye con clase y personalidad, tal vez asesorada por el director, un personaje femenino único en nuestra filmografía. Luisa, con su activismo y entrega, representará en gran medida las cualidades que Primo de Rivera reivindicaba en las mujeres²⁸⁹, pero desbordará la idea de pasividad femenina. En este sentido, el líder falangista equiparaba las funciones femeninas a las de Falange: “La mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea. La Falange también es así (...) Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojala lleguemos en ella a tanta altura, ojala lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis considerarnos de veras ¡hombres!”²⁹⁰.

²⁸⁸ Durante la Guerra Civil, tanto en la zona nacional como en la zona republicana se produjeron “paseos”, fruto de venganzas personales, represalias o persecuciones políticas que concluían en fusilamientos. El caso más sonado fue el de Federico García Lorca, miles de personas murieron en esas circunstancias. Ver TUÑÓN DE LARA, Manuel y GARCÍA-NIETO, M^a Carmen, “La Guerra Civil”, en VV.AA., *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1985. Ver MIR CURCO, Conxita (ed.), *La represión bajo el franquismo*. Madrid, Marcial Pons, 2002.

²⁸⁹ PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Discursos. Circulares. Escritos*, Madrid, Sección Femenina de la FET y de la JONS, s.a. Cf. PRIMO DE RIVERA, José Antonio, *Textos de Doctrina política*, Madrid, Ediciones de la Sección Femenina de la FET y de la JONS, 1959.

²⁹⁰ THOMÁS, José María, *La Falange de Franco. El proyecto fascista del Régimen*. Plaza y Janés, 2001, p.140. Cf. GALLEGU, María Teresa, *Mujer, Falange y Franquismo*, Madrid. Taurus, 1983.

Sumisión y abnegación eran dos valores imprescindibles en el ideario de las mujeres falangistas. Dichos valores estaban presentes en los discursos femeninos y masculinos. Si analizamos las palabras de Pilar Primo de Rivera, constataremos en seguida que sacrificio y servicio eran cualidades femeninas que debían llevarse al hogar²⁹¹. Aun así, no es nuestro propósito negar las experiencias de mujeres falangistas que, fieles a la causa, por convicción propia o por intereses familiares, realizaron arriesgadas actividades en la Guerra Civil. Quizá una de las empresas más significativas llevada a cabo por las falangistas tuvo lugar en una fecha coetánea al rodaje de la película (1941-1942), cuando seis expediciones sucesivas de enfermeras (un total de 84 mujeres) fueron enviadas al frente ruso con los soldados que integraban la División Azul. Expedición que se contempló en España como una plataforma de apoyo a la liberación de la tiranía comunista²⁹². La protagonista de *Rojo y Negro* se sitúa en este campo y no ofrece signos semiológicos ni discursos explícitos que conecten con el arquetipo de una feminidad basada en la sumisión y la pasividad. Luisa es una mujer absolutamente entregada a la causa falangista, tanto que es capaz de sacrificar por ella la felicidad que le podría proporcionar el amor y de poner en peligro su vida para ayudar a sus camaradas detenidos en zona republicana. Es aquí donde el personaje adquiere tintes de heroicidad al margen de las ideologías. Luisa es valiente, persuasiva, idealista constante y tenaz en su lucha, pero también fría, atractiva, atormentada por alguna de sus acciones y por sus insatisfacciones. En definitiva, es una “perdedora” cuya trayectoria nos

²⁹¹ “[...] Tampoco somos feministas. No entendemos que la forma de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles...” GALLEGO FERNÁNDEZ, María Teresa, *Mujer, Falange... op. cit.*, p.34.

²⁹² SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1992, pp. 140-142.

lleva a establecer ciertas similitudes con algunos de los personajes interpretados por Greta Garbo²⁹³.

Es también, desde el punto de vista del tratamiento cinematográfico, un arquetipo vanguardista, un modelo ético y estético que contradice los hieráticos postulados nacionalsindicalistas sobre la feminidad²⁹⁴. En el cine español de los años cuarenta no hubo mujeres que definieran directamente su postura política, aun cuando en algunos films sobre la Guerra Civil aparecieran personajes femeninos proclives a uno u otro bando a partir del compromiso o la unión sentimental de las mujeres con hombres alistados a los partidos políticos. Luisa sorprende porque traslada frontalmente sus ideas a la esfera pública. Partiendo de este hecho, es interesante contrastar las imágenes de este personaje con las que se difunden en la película *Ronda Española* (Ladislao Vadja, 1951) sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina, convertidos en un eficaz instrumento propagandístico. Esta película, como tendremos ocasión de ver más adelante, constituye la imagen cinematográfica de los sectores femeninos falangistas rendidos de manera incondicional al franquismo. *Ronda Española* recrea el rol subordinado de las mujeres, así como una mezcla de ideales cristiano, puritanismo y domesticidad muy distantes de los que transmite Luisa en *Rojo y Negro*.

La violencia de género se muestra también en el film. En este caso, el talento que muestran actriz y director hace que la escena se desarrolle

²⁹³ El personaje de Luisa nos lleva a establecer similitudes con otros interpretados por Greta Garbo en películas como *La mujer misteriosa* (1928), *Mata Hari* (1931), *La Reina Cristina de Suecia* (1933), *María Walewska* (1937) y *Ninotchka* (1939)

²⁹⁴ La Falange femenina era contraria al modelo de feminidad de los Estados liberales, que llevaron a las mujeres a la vida política apartándolas del hogar. No obstante, adoptó como modelo a Isabel la Católica, que supo conciliar perfectamente sus capacidades para gobernar, su gran preocupación social y su fuerte formación religiosa y moral con las del ama de casa que cuida de su marido, de sus hijos y criados, imitando, por tanto, a la “mujer fuerte” del Evangelio” (Editorial Aguado, Enciclopedia escolar en dibujos, grado superior, 1943). Cf. OTERO, Luis, *La Sección Femenina*, Madrid, Edad, 1999, p. 16.

con acierto desde la óptica cinematográfica. Un miliciano se dirige hacia la celda de Luisa y su forma de caminar es ya una información sobre sus intenciones. La expresión de Conchita Montenegro, la intensidad de su mirada es más que suficiente para aperebarnos de la consumación del abuso sexual. Se produce así un acertado uso de la elipsis narrativa. No vemos el hecho, pero sentimos ese momento dramático que el realizador subraya con una adecuada banda sonora.

La fortaleza de Luisa no logrará evitar que en el film se connote arquetípicamente a las mujeres como seres débiles, hecho que se subraya en algunas escenas en las que aparecen milicianos borrachos teniendo presas a las mujeres y haciendo alusiones al hecho de aniquilarlas por su ideología. Sobre este escenario el film muestra, de igual modo, situaciones puntuales que tuvieron lugar durante la Guerra Civil. Nos estamos refiriendo a los “paseos” a que fueron sometidos los falangistas en la zona republicana. No deja de tener trascendencia el dato, pero tiene mucha más aún el hecho de que Luisa lo sufra “en persona”.

La fecha del film, 1942, coincide con la existencia de rebeldes falangistas en torno a una concepción de la Falange “auténtica”, con la que quiso acabar el Ministerio de la Gobernación. Estos grupos de opinión no estaban dispuestos a doblegarse al franquismo, y perdieron fuerza tras el nombramiento de José Luis de Arrese como secretario general de la FET, hecho que dio paso a una uniformidad caracterizada, entre otras cosas, por la necesidad de sucumbir al clericalismo del Estado. Exceptuando algunos pequeños conatos de disidencia, se iniciaba así una época de sumisión falangista que duraría lo mismo que el Régimen²⁹⁵.

²⁹⁵ Ver ELLWOOD, Sheilagh, *op. cit.*, pp. 145-152; PAYNE, Stanley, *op. cit.*, pp. 313-321.

No sabemos si tras el guion del film se escondía algún partidario de la Falange “auténtica”. La exposición de la historia en algunas de sus fases incita a pensarlo. Luisa no suele encomendarse a ninguna divinidad, ni suele expresarse utilizando términos religiosos. Da más importancia a la lucha por sus ideales, y no da muestras de devoción mariana cuando es detenida en su casa y procesada²⁹⁶. La iconografía religiosa que aparece en algunas escenas de la película se atribuye a los ideales de la madre de Luisa, de avanzada edad, y sirve para reflejar el desprecio de los milicianos por esos símbolos cuando registran el domicilio buscando pruebas de culpabilidad. Las secuencias filmicas sobre la quema de conventos, registros y saqueos violentos responden a la necesidad de mostrar la crueldad comunista antes que a la identificación y sensibilización de los falangistas con la religión católica.

El interés de *Rojo y Negro* estriba en mostrar un personaje femenino opuesto al configurado en el ideal doméstico y modelo falangista clásico. Luisa está dotada de una inteligencia y una habilidad especiales para desenvolverse en la esfera pública. Basta recordar la escena en la que irrumpe en la Dirección General de Seguridad republicana con la desenvoltura de una espía. En este sentido, tratará de utilizar su espíritu combativo para construir una realidad “justa y serena” que era, a su juicio, la que los comunistas trataban de impedir. Mientras su madre aparece haciendo punto u otras tareas domésticas, envuelta en su delantal, ella se muestra elegante y sobriamente vestida, leyendo un libro. De igual modo, revela su carácter insumiso sin caer en los tópicos atribuidos a las mujeres que no se ajustaban a los cánones establecidos: las actitudes

²⁹⁶ BARRACHINA, Aline, “Ideal de la Mujer Falangista. Ideal falangista de mujer”, en *Las mujeres y la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales-Instituto de la Mujer, 1991, pp. 211-217.

masculinizadas. En el film ocurre lo contrario. Pese a su activismo y fortaleza, el personaje que construye Montenegro es muy femenino.

Es obvio que, por su juventud y estado civil, la protagonista de esta película no puede cumplir con el clásico requisito de la maternidad biológica, pero se entrega con creces a la tarea de servir a la causa, en una clara proyección de la maternidad social. Aun así, a pesar de encontrarnos con una mujer que lleva la iniciativa, resulta perceptible en la configuración filmica del personaje una patente desigualdad de género. El sacrificio de Luisa no será compensado con un momento de gloria tras ser fusilada. Los planos que la muestran yacente, tras ser fusilada, son panorámicos y opacos. El director, en su intento de no buscar un sentimentalismo fácil proyectando las escenas de su ejecución, consigue que ese sacrificio pase desapercibido, al contrario de lo que ocurre con su novio. Éste, tras comprobar la desaparición de su amada, logra encontrarla sin vida en un descampado repleto de cadáveres y besa su mano. Hundido y destrozado, tras observar una pintada anarquista contra la pena de muerte, hace gala una vez más de su carácter reflexivo y decide morir provocando a unos milicianos afines. Dispara contra los suyos, en claro reconocimiento de su equivocación, y es aniquilado. Ese momento intenso, donde se recrea nuevamente el maniqueísmo, conduce al último plano del film, en el que se distingue una bandera falangista ondeando en un imaginario paisaje paradisiaco.

El dramatismo del final hace que el personaje femenino pase casi inadvertido, a pesar de ser el que lleva todo el peso del relato. Un planteamiento que choca también, por contraste, con la escena del fusilamiento de José Churrua en *Raza*, cargada de dramatismo y heroísmo.

Carlos Arévalo construye un personaje femenino que rompe esquemas preconcebidos y que puede llevar a reflexionar sobre sus posibles

contradicciones: fuerza-debilidad, amor-indiferencia, responsabilidad familiar-personalidad independiente. Todas estas disyuntivas enriquecen la configuración global de la heroína y le confieren un halo de misterio que despierta el interés del público.

A nuestro modo de ver, se equivocan quienes piensan que el valor de *Rojos y Negros* viene marcado únicamente por la recuperación del film tras muchos años de desaparición y por el interés que pudiera suscitar en los historiadores del cine. Sus sesgos políticos, sus repercusiones a comienzos de los años cuarenta, uno de los motivos por los que se retiró rápidamente de las carteleras, su fuerza narrativa, sus imágenes vanguardistas y sobre todo su plasmación de un modelo femenino sorprendente, que quedaba fuera del arquetipo normativo, lejos de la cultura populista y folclórica, son requisitos más que suficientes para situar la película entre las más interesantes del cine español.

2.3. *Reina Santa*. Dos símbolos del Régimen unificados.

El film *Reina Santa* significó, junto a *Locura de amor*, la cumbre del cine histórico desarrollado por la cinematografía franquista en la década de los cuarenta. En la trayectoria de dos reinas, Isabel de Portugal y Juana “La loca”, respectivamente, encontramos importantes similitudes, aunque ambas reúnan una serie de pautas diferenciadoras para ser analizadas individualmente. El personaje de Juana en *Locura de amor* será analizado en un epígrafe posterior. Va a ser el papel de Santa Isabel de Portugal, llevado al cine por otro de los baluartes del celuloide franquista, Rafael Gil, el que centre nuestra atención en estos momentos invitándonos a descifrar los significados del film y las connotaciones que tuvo en el marco sociocultural de la posguerra.

Las dos palabras que configuran el título *Reina Santa* invitan a hacer una reflexión desde el punto de vista semántico. Se trata de dos vocablos

extraordinariamente complacientes para los ideólogos del Régimen. Una reina, Isabel la Católica, y la “Santa de la Raza”, Teresa de Ávila, fueron dos grandes símbolos que el gobierno de Franco institucionalizó como paradigmas del Régimen y, sobre todo, de las españolas que vivieron bajo la Dictadura. Pero hay que advertir que no se trataba de profundizar en sus respectivas trayectorias históricas, ni de divulgarlas a modo de ejemplo, algo que, por otra parte, no debía interesar al Régimen, dadas las anomalías que, en relación con el nacional-catolicismo, ambas figuras presentan, sino más bien de hacer llegar a los oídos de los españoles y españolas las virtudes atribuidas a estos dos personajes ilustres, en consonancia con lo que la Iglesia y la Dictadura demandaban²⁹⁷.

Las dimensiones históricas, las obras e íntimas vivencias de ambas mujeres fueron adulteradas o bien obviadas, a conveniencia. Santa Teresa de Jesús fue elegida patrona de la Sección Femenina y del Cuerpo de Intendencia del Ejército, e Isabel la Católica quedó como artífice de la Hispanidad. La Reina, además de patrón-matrona guía de las españolas, era considerada responsable de la derrota musulmana en España, del descubrimiento y posterior adiestramiento religioso de América, así como de la expulsión de la Comunidad judía; la Santa de Ávila fue artífice de la fundación y reforma conventual carmelitana, en clara contraposición al luteranismo y a otros planteamientos reformistas, destacando además su condición de hidalguía, aunque no existiera certeza documental sobre la misma.

²⁹⁷ Ver el uso político de estas figuras históricas en SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990 y ALERGAY, Maribel, “La mujer en el discurso ideológico del catolicismo”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria del Seminario de Estudios de la Mujer. Madrid, Editorial de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 232-248.

La historiadora Giuliana di Febo ha realizado un brillante análisis sobre estas figuras femeninas. En su ensayo destaca con excelente criterio que las funciones ejemplares de Teresa e Isabel “fueron utilizadas en contra de las tendencias emancipadoras que iban emergiendo en los años de la Segunda República: feminismo cristiano frente a feminismo laico”²⁹⁸. Así, numerosos discursos del Caudillo ofrecieron la ineludible cita o referencia a estas dos personalidades distorsionadas históricamente²⁹⁹. Por otra parte, no hay que olvidar la obsesión del “Generalísimo” con el brazo-reliquia de la Santa, como hemos visto en otro lugar, al considerar que era su máspreciado tesoro personal.

Nuestra primera impresión, tras contemplar varias veces *Reina Santa*, fue asociar el personaje interpretado por Maruchi Fresno, tanto en su estética como en su personalidad y modo de actuar, con Isabel la Católica y Teresa de Jesús. El halo místico del personaje, su indumentaria, así como algunos pasajes ilustrativos de su trayectoria vital, representaban la simbiosis en versión franquista de esas dos figuras ilustres de la historia de España. Rafael Gil se mostraba orgulloso de la película: “El tema de *Reina Santa* es un trozo vivo, realista y poético de la historia de España y Portugal. Y creo que traer al mundo de hoy este ejemplo de amor y candor, de paz y perdón, que la reina santa simboliza, es un buen propósito. La película de asunto histórico, junto al atrayente tema, requiere una escenografía bella y adecuada. Enrique Alarcón en los decorados, Alfredo

²⁹⁸ DI FEBO, Giuliana, *La Santa de la Raza. Teresa de Ávila. Un culto barroco ... op. cit.*, p. 102

²⁹⁹ Véase un ejemplo: “Desde los iberos y los celtas hasta aquella fémia inquieta, Santa Teresa de Jesús, la mujer ha jugado un papel principal en su historia. España se entrega a la Iglesia por medio de la mujer, en primer lugar porque en las orillas del Ebro fue la Virgen la que alentó a Santiago en su misión...La unidad que Recaredo forma la viene a refrendar Isabel La Católica...En nuestros tiempos, cuando España corre el peligro de perderse, es el Caudillo quien la salvó por medio de las mujeres, que dan sus hijos con tanta generosidad[...] (Fragmento del discurso pronunciado con motivo de la entrega, a la Sección Femenina, del Castillo de la Mota el 29 de mayo de 1942). Ver DI FEBO, Giuliana, *op.cit.*, p.106.

Fraile en la fotografía y Manuel Comba en los figurines y ambientación han conseguido crear una luminosa imagen”³⁰⁰.

En verdad, sería injusto no reconocer estas referencias a sus colaboradores, sobre todo al figurinista Manuel Comba, cuyo esmero resultó decisivo para la credibilidad del film. De igual modo, resultan altamente conseguidas las escenas-cumbre que resaltan el protagonismo de la Reina, concretamente, aquélla en que se produce la conversión del dinero en rosas, y, sobre todo, la más recordada: la aparición de la Reina en el campo de batalla portando la cruz. Con ello tratamos de significar la validez estética del film, facilitada evidentemente por la solvencia de medios puestos a disposición del director. Ahora bien, si Rafael Gil quiso reflejar la sublime bondad de la Reina, resulta obvio constatar que esa bondad era muy *sui generis*. El ojo de la cámara era el mismo que el de la mayoría de sus coetáneos, y el modelo de mujer proyectado en la película se erigió en un magnífico acto de propaganda de los valores del Nacional Catolicismo.

¿Debía las mujeres españolas de posguerra tomar debida nota de las pautas de conducta propuestas en *Reina Santa* como patrón a seguir? Ciertamente, este era uno de los objetivos de la Iglesia³⁰¹, que en 1946 empleaba a las Asociaciones de Mujeres de Acción Católica prácticamente en toda España, en ciudades y pueblos grandes y pequeños, para propagar

³⁰⁰ FERNÁNDEZ MELLADO, Rafael, *Rafael Gil. Director de cine*, Comunidad de Madrid, Conserjería de Educación y Cultura, Madrid, 1997, p.170.

³⁰¹ Hay que recordar que debido a situación en que se encontraba España a causa del boicot exterior, Franco intentó modificar la imagen del Régimen con la incorporación de nuevas fuerzas sociales y un mayor apoyo de la Iglesia. Por este motivo el nuevo gobierno formado en 1945 incluyó a representantes del catolicismo militante, que debían contrarrestar el excesivo papel que los falangistas habían desempeñado hasta entonces. Ver CASTELLÓ, José Emilio, *España: siglo XX 1939-1978*. Madrid, Anaya, 2000, p. 22.

su moral con mucha fuerza³⁰². Cabría preguntarse cómo reaccionaron las españolas ante el film. No tenemos testimonios directos. Pero sin duda el director madrileño realizó su trabajo a la perfección, es decir cumplió un doble cometido: cinematográfico y doctrinario. Después el Sindicato Nacional del Espectáculo haría el resto a la hora del patrocinio, los premios y los honores.

En la primera aparición de la Reina joven comenzamos a comprobar todo un encaje de piezas, imágenes y diálogos muy significativos. Distinguimos a una muchacha de alto linaje, hija de Reyes y nieta de una de las figuras históricas ensalzadas por el Régimen en relación con la idea de unificación de la patria, Jaime I el Conquistador. Isabel, desde el principio, da muestras de sentirse atraída por la religión; su adolescencia está marcada por su devoción y sus inclinaciones marianas. Conocía, desde pequeña, la frase: “Tanta mayor libertad de espíritu tendrás cuando menos deseos de cosas inútiles y dañosas tengas”. A tono con esta prescripción, lo que más resalta en el film es la enorme capacidad enorme de Isabel para sacrificarse, tanto en sus hábitos de vida (no comía entre horas) como en su entrega a la oración; sacrificio que concluiría en la primera etapa de su vida aceptando de buen grado y sin rechistar una de las grandes pruebas que reflejan la inutilidad y el desprecio de la voluntad femenina: el matrimonio forzoso que se imponía a las mujeres de alta alcurnia en razón de los equilibrios políticos. Ni siquiera la clase social contribuía a que la opinión femenina se respetase. Las mujeres eran un instrumento al servicio del

³⁰² BLASCO HERRANZ, Inmaculada, “Las mujeres de Acción católica durante el primer franquismo”, *op. cit.*, pp. 158-163. DI FEBBO, Giuliana, “La condición de la mujer y el papel de la Iglesia en la Italia fascista y la España franquista”, en GARCÍA NIETO PARÍS, M^a Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres...* *op. cit.* pp. 439-452. VERA BALANZA, M^a Teresa, “Un modelo de misioneras seculares. Las mujeres de Acción Católica durante el franquismo. Málaga, 1937-1942”, en BALLARÍN, Pilar; ORTIZ, Teresa (eds.), *La mujer en Andalucía*. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer. Granada, Universidad de Granada, Colección Feminaea, 1990, vol. I, pp. 521-532.

varón por muy virtuosas y nobles que fuesen. En el film, el hecho cobra aún más significación, toda vez que la unión marital de Isabel se produce a la edad de 12 años, antes de la pubertad. Este es el primer signo que connota en una mujer su capacidad de sacrificio, aunque la Reina parezca indemne al ultraje.

Pero esa capacidad de resignación no acaba una vez consumado el matrimonio. Isabel es la esposa de Don Dionís (Dionisio de Portugal), uno de los ejemplos más descarados de infidelidad reflejados en el cine autárquico, personaje sin ninguna moralidad y bastante desagradable, incluso a veces violento con la Reina. El actor Antonio Vilar, un portugués muy bien aceptado por el público, encarnó a un rey aficionado a cometer innumerables “deslices” durante toda su vida, destacando entre ellos el que mantuvo con una molinera. Este papel lo encarnó una de las actrices *vamp* de la década, la malagueña Mary Martín. El personaje femenino, de corte casquivano, no respondía físicamente al prototipo español. Era una mujer rubia, de ojos azules y piel muy blanca, quizá porque en el imaginario franquista la mala reputación se asociaba a la fisonomía extranjera. La causa que podía hacer peligrar la armonía procedía del exterior. Era un mundo dicotómico representado por colores, símbolos y mitos de luz y oscuridad donde “el infierno son los otros”³⁰³.

¿Cómo actuaba la Reina Santa en la corte? En principio, despreocupándose de los asuntos políticos y del gobierno, por los que apenas mostraba interés. Sus principales objetivos se centraban en abastecer a los pobres y demás necesitados, también se ocupaba en alguna que otra labor doméstica, a semejanza de la Santa de Ávila creada por el franquismo (recordemos el símbolo de la rueda que tapaba las cualidades

³⁰³ Para estos aspectos, RAMOS, M^a Dolores; PEREIRA, Francisco Javier, “El matrimonio del cielo y el infierno...”, *op. cit.*, pp. 124-126.

culturales de Teresa). Más tarde creció en ella el deseo, convertido en obsesión, de dar al Rey un heredero que cubriera las previsiones de la corona y contentara el orgullo varonil del monarca infiel. En algún momento la Reina exclama para sí misma: “Si Dios me diera un hijo que ofreciera al Rey...”. Pero el momento más asombroso del film llega cuando la Reina, sabedora por las intrigas palaciegas de las constantes aventuras de su esposo, decide poner orden tomando una decisión heroica: Isabel decide adoptar a los hijos ilegítimos de Dionís y educarlos en palacio, junto al único hijo que pudo darle al Rey. Con esta medida el personaje central femenino logra, más allá del reconocimiento y el prestigio acordes con su fama de santidad, que su “fiel” esposo dosifique su falta de respeto, reduciendo sus malos actos. No obstante, el film muestra una dosis de ironía cuando comprobamos que el arrepentimiento definitivo del Rey, que tanto ansiaba su esposa, coincide con la edad en la que debe ser forzosamente más comedido en sus devaneos sexuales. Observamos en la conducta de Isabel de Portugal el anhelo de hacerse respetar por su esposo a costa de perder de forma absoluta su dignidad como mujer. Curiosamente, la imagen de la Reina quedará grabada en la retina franquista como modélica. Hay momentos en los que el personaje está muy cerca del martirio, requisito indispensable para alcanzar la categoría de Santa. Podemos deducir que mientras más bondadosa, sumisa y dócil se mostrara una mujer, mayores posibilidades tendría de ser vejada por su cónyuge. La resignación incluía comentarios del tipo: “Paciencia, los hombres pueden encontrar consuelo fuera, pero al final siempre vuelven a su auténtica esposa y abandonan a las mujeres de los momentos...”

Otro de los aspectos destacables en el modo de actuar de Isabel de Portugal es la defensa de la Raza, uno de los valores primordiales de la doctrina franquista. Así, la Reina intenta conservar todo el linaje familiar,

cuidando que tanto su sangre como la de su esposo permanezcan incólumes, por ello manifiesta su preocupación por que todos los hijos de su marido, aunque sean naturales, reciban una educación adecuada y acaben siendo reconocidos como hijos de su esposo. Lo cierto es que la singularidad del hecho, inaudito pero eficaz en el cine propagandístico de la época, serviría para marcar las diferencias con otras culturas y otros preceptos. Recordemos la conducta pecaminosa y la estética “impura” conferida a uno de los enemigos del régimen: el mundo árabe. Frente a la imagen bondadosa, blanca, maternal y virginal de la Reina, se sitúa la imagen sodomita y esclavizada de las mujeres musulmanas que aparecen presas del “moro”, en cuyo harén mantenía a sus esposas ejerciendo la poligamia. Algo que, por otra parte, entraba en contradicción con la doble moral sexual consentida por el Régimen, que humillaba la dignidad femenina. Si el hombre mantenía sus escarceos más o menos clandestinamente, era algo normal; si llegaba a estar en boca de todos siempre habría cabida para pensar en las “necesidades masculinas”; pero las mujeres tenían la obligación de resignarse y ser capaces de perdonar³⁰⁴. Esta fórmula se repetiría como una constante en el cine autárquico, aunque las tramas y los modos de actuación variasen.

Basta con examinar desde una óptica semiológica la estética e indumentaria de la Reina Santa, a medida que evoluciona su matrimonio. Lo que empezó con suntuosos trajes y discretos escotes ataviados con pedrería y joyas que resaltaban su belleza en la Corte, cambiaría más tarde con el uso de trajes de hábito monjiles, adornados con alguna cruz que pendía del cuello. Y es que a medida que el tiempo iba transcurriendo, la

³⁰⁴ MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.

Reina fue haciendo de su vida una clausura, rota por momentos para socorrer a los necesitados, hecho que también le censuraba su esposo.

Los conocedores del film podrían reprocharnos nuestros comentarios sobre la no intervención de Isabel en los asuntos de Estado, teniendo en cuenta que ella fue capaz de evitar una guerra. Pero dicha intervención no significa que adoptara decisiones políticas a favor de sus súbditos, sino que obedece más bien a la necesidad de cumplir con su rol de madre. Alfonso, hijo de Isabel y Dionís, sufrió un ataque de ira y celos al pensar que sus padres favorecerían a uno de sus hermanos para conseguir la Corona y decidió provocar un enfrentamiento fratricida. La visita de la Reina al campo de batalla portando una cruz y el hecho de que la lucha armada se detuviera a su paso confieren al personaje una estética de cruzada asociada a otra célebre reina, Isabel la Católica. Sin embargo, el guion de la película distorsiona en varios pasajes la historia real. Cuando la Reina consigue la tregua, el hijo se apropia de los señoríos de Leiría y Sintra, y el padre, que la cree cómplice de aquél, la encierra en Alenquer y la desposee de algunas riquezas³⁰⁵. Finalmente, el Rey muere fundamente arrepentido, admirando la santidad de su esposa. El infante Alfonso es coronado. A su vez, la Reina se retira al Convento de Santa Clara después de realizar una peregrinación a Santiago de Compostela llevando como ofrenda su corona. Todo quedaba así en su debido lugar.

2.4. *Locura de amor. Exégesis del delirio causado por la infidelidad*

Nos encontramos ante una de las películas que rompió moldes en la década de los cuarenta. Para muchos, su notabilísima aceptación marcaría la decadencia de la compañía Cifesa, cuando decidió especular apostando

³⁰⁵ VV.AA, *Gran Enciclopedia Aragonesa, Voz Isabel de Portugal. Tomo VII*. 1981: CASTRO, Antón; CANO, José Luis, *Aragoneses ilustres, ilustrados e iluminados*. Zaragoza, Diputación General de Aragón. 1993.

por una invasión de películas con exceso de pelucas, barbas y cartón piedra, en un intento de conseguir idéntico éxito de público que *Locura de amor*. En la sinopsis del film encontramos algunas claves del éxito arrollador obtenido al entrenarse en 1948³⁰⁶: Doña Juana, que se encuentra recluida en Tordesillas, recibe a su hijo Carlos I, sin saber que éste es ya Rey. El capitán de la guardia de la Reina, Alvar, de la que estuvo secretamente enamorado, cuenta al visitante la historia que justifica el estado mental de Doña Juana. A la muerte de Isabel la Católica, Felipe el Hermoso y su esposa abandonan la corte de Flandes para que ella sea nombrada reina de Castilla. La nueva Reina, ante las continuas aventuras amorosas de su esposo, en especial las mantenidas con la musulmana Aldara, que a su vez desea al Capitán Alvar, sufre violentos ataques de celos que aprovechan sus adversarios para presionar a las Cortes y apartarla de las labores del Estado, intentando que el archiduque sea nombrado regente. Felipe convoca Cortes extraordinarias y sus partidarios logran, mediante engaños, que la Reina sea declarada incapaz para gobernar. Pero el Rey muere repentinamente y su hijo es reclamado para ser el nuevo monarca castellano, mientras Doña Juana, en su locura, sigue enamorada de Felipe sin que nadie pueda remediar su mal.

La pieza teatral escrita por Manuel Tamayo en 1855 constituye el motivo argumental de esta adaptación cinematográfica de Juan de Orduña en 1948, momento histórico muy poco propicio para recoger una pasión

³⁰⁶ Hacia el final de los años cuarenta, tiende a aumentar el número de producciones españolas que constituyeron éxitos comerciales. Entre los títulos más interesantes hay que mencionar el famoso melodrama histórico de Juan de Orduña *Locura de amor*. Fue la primera película que después de la desaparición del cine de la Segunda República supo reabrir el camino hacia los mercados sudamericanos. Ver CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid, Turfan, 1994, p. 86.

femenina de semejante envergadura³⁰⁷. Los españoles que acudieron a contemplar la película masivamente debieron sentirse subyugados no sólo por la cuidada puesta en escena, la solvencia de medios y las heroicidades de los personajes, sino también por la fuerza sentimental que relaciona a los cuatro protagonistas, constituyendo el amor de Juana el núcleo de la aceptación popular.

La protagonista, Aurora Bautista, fue descubierta para el cine al rodar este papel tras sus primeros pasos profesionales en el teatro³⁰⁸. A pesar de su inexperiencia cinematográfica, su hiperbólica interpretación gustó a todos. Público y crítica contemplaron complacientes los ojos desorbitados de la Reina Juana, que se mueve entre lo ridículo y lo sublime cuando entra en la Catedral de Burgos, a la vez que un palaciego proclama sus títulos y honores, para luego quedar en tela de juicio delante de todos, cuando exige silencio repetidas veces para que nadie altere el pesado sueño de la muerte de Felipe el Hermoso, o simplemente cuando escoge la locura en lugar de aceptar el desamor. Acciones con matiz romántico, inusuales en el cine español, excepto una secuencia que, por extraño que parezca, acabó siendo habitual en algunas cintas de la época. Orduña se dejó llevar en más de una ocasión, quizá para ensalzar las gestas patrióticas, por el morbo que provocaban escenas necrológicas como la protagonizada por la Reina Juana a la muerte de su esposo. No cabe duda que películas como *Inés de Castro* (1944), en cuya escena final el soberano reúne a la corte para que rinda

³⁰⁷ Para una revisión biográfica de Juana I de Castilla ver la voz Juana I de Castilla (mal llamada “la loca”) (Toledo 6-X-1479-Tordesillas, Valladolid, 12-IV-1555). En: MARTÍNEZ, Cándida; PASTOR, Reyna; PASCUA, M^a José de la; TAVERA, Susana (dirg.) *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona, Planeta, 2000, pp. 296-299

³⁰⁸ “...Fue en el año 1947. Debuté con el sueño de una noche de verano de William Shakespeare, en el teatro español, donde permanecí toda una temporada. Tuve una crítica muy buena, y la gente empezó a fijarse en esa muchacha totalmente desconocida...” CASTILLEJO, Jorge, *Las películas de Aurora Bautista*. Valencia, Fundación Municipal del Cine, Mostra de Valencia, octubre 1988, p.13.

honoros al esqueleto de su amada Doña Inés, marcaron el gusto del público por esta tendencia. *Locura de amor* no escaparía a la tela de araña propagandística del régimen franquista, fue un exponente del cine de la época.

Una vez más, la productora Cifesa explotaba el tema argumental del “doble peligro”. España estaba amenazada por conspiraciones extranjeras y por traidores que hacían peligrar su integridad. Por otra parte, la vida de la Reina se cernía sobre un fino alambre que podía ser seccionado por los flamencos o por Aldara, fiel discípula de Boabdil. Hiperbólicamente, ambos enemigos, en el film, pueden hacer peligrar uno de los grandes ideales de la Dictadura: la unidad de la patria. Curiosamente el estreno de la película coincidió con la irrupción del perfil más xenófobo del discurso franquista. Entre 1945 y 1951 los aires procedentes del extranjero ponían en peligro el Régimen, como veremos más adelante.

A pesar de toda la artificiosidad que envuelve el personaje de Juana, hay algo en la reina plasmada en el celuloide hispano que afectaba a las mujeres que vivieron bajo la Dictadura. En un mundo de hombres, el personaje está incapacitado para desarrollar un rol político o para buscar el bienestar de sus súbditos. Por otra parte, en los años cuarenta ninguna mujer podía exteriorizar tanta pasión, ni manifestar tan explícitamente sus sentimientos; no en vano tanto en los libros de historia como en el film la Reina Juana aparece con el epíteto “la loca”. Este estereotipo de mujer, considerada heterodoxa, no obtendrá la muerte como castigo inmediato, pero sí la reclusión. Desde la perspectiva del Régimen, moralmente el personaje estaba a años luz del paradigma de la grandeza de España, muy alejada de los ideales de su madre Isabel la Católica, uno de los estandartes femeninos de la Dictadura, como se plasma en los diálogos de la cinta de Orduña: “La historia comenzó la noche que España perdió para siempre a

la Reina Isabel. El Castillo de la Mota recogía entre sus muros el último aliento de la mejor Reina. Dios la dio a Castilla y Dios la reclamaba de nuevo. Los cortesanos la vieron partir entre un silencio de asombro, mientras fuera, el cielo rasgaba su velo y su congoja empapaba las tierras de España entre un fragor de luces y truenos, y un aire de tristes presagios recorrió España de punta a punta”.

O bien: “Castilla no puede olvidar que sois la hija de la Reina Isabel”³⁰⁹.

Uno de los mensajes que en el film se dirige a las mujeres es cultivar la resignación. Experiencia que debían aceptar, o a la que tenían que plegarse las mujeres en el franquismo. Juana prefiere “cegar” ante la infidelidad, tal vez por sentirse sola o porque le es imposible atentar contra lo establecido. Cuando decide levantar la voz y pretende defender su dignidad, acaba mal. Y es que la sinrazón de la mirada de Aurora Bautista, bien podía ser el reflejo de otras miradas femeninas que expresaban injustos padecimientos y una similar indefensión. Quizá por ello era preciso refugiarse en un mundo imaginado antes que afrontar aquel otro en el que se vivía. Un mundo en el que las infidelidades se destinarán al cónyuge masculino. Las mujeres debían perdonar, asimilando en silencio uno de “los puntos débiles del hombre”. Libertad sexual para ellos, resignación obligada para ellas. Era uno de los postulados de la doble moral sexual. *Locura de amor* constituye, pues, uno de los más claros exponentes cinematográficos de ese doble rasero en los años cuarenta. Una moral para el hombre y otra para la mujer. La juerga y diversión masculinas se consideraban una derivación lógica de la condición viril; las mujeres

³⁰⁹ Cf. La voz Isabel I, la Católica (Madrigal de las Altas Torres, 22-IV-1451-Medina del Campo, 26-XI-1504), en MARTÍNEZ, Cándida; PASTOR, Reyna; PASCUA, M^a José de la; TAVERA, Susana (dirs), *op. cit.*, pp. 128-133.

debían aceptar ese comportamiento como un deber, un sacrificio. Esta visión de la condición femenina “impregnó” la actuación de muchas actrices de la época, que fueron encasilladas en determinados papeles, fuera cual fuese el género cinematográfico que interpretaran. El estereotipo de “mujer sacrificada” comprendía a las protagonistas de las comedias, las novias de los héroes en las películas de corte militar o las heroínas del cine histórico.

Contemplar esta meritoria película después de más de cincuenta años desde su lanzamiento puede generar una serie de reflexiones en el público que, bien como consecuencia de las diferencias culturales después de tantos años, o bien por el modelo de educación recibida, capta ciertos desajustes del guion a la hora de profundizar en la personalidad de Juana. La obligatoria e ineludible aparición de ésta como una mujer asexuada se contradice en exceso con la causa de su locura: la pasión y los celos. Es difícil imaginar a una mujer que constantemente gime o se desafora por las “cacerías” de su marido y que sin embargo no desprende ni un ápice de sensualidad, y mucho menos de sexualidad, en su comportamiento. Claro está que estas pautas eran la norma establecida en la década de los cuarenta. Las mujeres debían carecer de sexualidad salvo para cumplir con el sagrado deber de darle descendencia al marido y a la patria. Las que no se adaptaran a ese patrón de conducta eran rechazadas o estaban muy mal consideradas socialmente. Este prototipo encorsetado, al que se le impide vivir y expresar sus deseos naturales, queda patentizado en una mujer como Juana, obsesionada con su marido: “Mi amor es tu castigo. Cada día te quiero más”. Sin duda estos comportamientos, tanto en la vida como en el cine, eran artificiosos. Es más, el hecho que la Reina sea presentada de esta forma presupone una justificación del eros masculino, que tiende a

satisfacer su propio deseo con mujeres que no muestren celos irracionales y estén siempre dispuestas cuando el momento se precie.

Sobre este fondo aparece la oponente de la Reina, Aldara, interpretada por una joven actriz llena de fuerza: Sara Montiel. Su personaje se atiene a los esquemas establecidos. Aldara representa la encarnación del mal preconcebido en una doble vertiente: por un lado, es una libertina que se aloja en el mesón que frecuenta el Rey para satisfacer sus necesidades sexuales; por otro, es una extranjera, una discípula de Mahoma que quiere poner fin a la vida de la reina cristiana. Ambas mujeres se ajustan a un doble modelo arquetípico: la Reina, en cierto sentido es la mujer “blanca”: bondadosa, honrada, justa; pero su comportamiento histérico apunta hacia el estereotipo de mujer “negra”, heterodoxa, amante, misteriosa, representado por Aldara, que, sin embargo, emite un particular destello, un aura que justifica que no pierda la vida en los momentos finales de la película³¹⁰. Se trata de una de las pocas excepciones cinematográficas de “mujeres perdidas” que no son condenadas al más trágico de los desenlaces. Quizá el mayor castigo infringido a la ambiciosa hija del Rey Zagal acabaría siendo su fracaso sentimental. No pudo poseer al fiel, noble y bondadoso cristiano enamorado de la Reina, el Capitán Alvar, que se asocia con Gonzalo Fernández de Córdoba, “El Gran Capitán”, uno de los símbolos masculinos más ensalzados por el franquismo. Aldara queda condenada a la soledad y a un destierro indirecto con la vuelta clandestina a su tierra. Las coordenadas que marcan su personaje son:

³¹⁰ Aunque Michelle Perrot describe las características de estas figuras femeninas en relación con el discurso dominante en el siglo XIX, tales rasgos conforman los estereotipos analizados en “Locura de amor”. Ver, en tal sentido, PERROT, Michelle, *La mujer en el discurso europeo del siglo XIX*. En MAQUIEIRA, Virginia (ed.): *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, vol. II, pp. 115-127

- La consideración de la mujer como objeto de deseo, paradigma de las escenas orgiásticas del mesón, o sea de la estética bíblica de Sodoma y Gomorra.
- La utilización de su sexualidad como instrumento de destrucción para acabar con la Reina. A tal fin fue colocada en la corte por el señor de Were, máximo exponente del “enemigo” que atenta contra la unidad de España.
- La encarnación femenina del “mal”, por un doble motivo: ser extranjera, una connotación delicada en la España autárquica, y practicar la religión islámica. En este sentido, Aldara simboliza a la “mujer-patria”, pero en el bando equivocado, el del enemigo. En la escena en que la Reina Juana descubre la traición de su esposo el personaje de Aldara no aparece achicado, como indica su elegantísima indumentaria, reflejo estético del poder al que ha sido encumbrada la amante del Rey, sin renunciar por ello, según se desprende de sus bravuconas palabras, a su estirpe como descendiente del rey musulmán: “Yo también soy hija de reyes, mi sangre es tan digna como la tuya”.

La representación histórica de algunas etapas de la España contemporánea en el film ha despertado igualmente nuestro interés. Así, ciertos personajes de *Locura de amor* contribuyen a recrear metafóricamente algunos períodos del primer tercio del siglo XX: la Dictadura de Primo de Rivera, la Guerra Civil y los primeros años del franquismo. El glorioso pasado primorriverista está personificado en la Reina Isabel. La disputa entre los partidarios de Felipe (republicanos) y la Reina Juana, hija de Isabel y símbolo del continuismo de la grandeza de España, la ejemplifican los dos bandos implicados en la contienda de 1936-

1939. Por último, el “futuro imperial” del franquismo se connota mediante la presencia del joven emperador Carlos I.

El gran actor Juan Espantaleón interpreta al almirante de Castilla, el segundo brazo de la Reina Juana, después del capitán Alvar. El almirante comenta: “El Rey sólo piensa en divertirse y no se interesa por los asuntos de Estado”; “El pueblo pasa hambre por culpa de los que administran el poder”; “Aunque queramos evitarla [la guerra civil], surgirá cualquier día. El pueblo está dispuesto a exigir por la fuerza sus derechos”. No es descabellado encontrar aquí el eco de las voces de la propaganda franquista y auto-reivindicación de mejores bazas para el país. A semejanza de *Agustina de Aragón*, en *Locura de amor* la patria se verá amenazada por el peligro extranjero, personificado en este caso en la figura del esposo Felipe y su séquito de Flandes. Evidentemente, este elemento era característico del discurso xenófobo de la época.

Otras referencias importantes, y a la vez curiosas, plasmadas en *Locura de amor*, son las alusiones a la pintura histórica española del siglo XIX, quedando configurados cinematográficamente los lienzos de pintores como Pradilla y Rosales. Según hemos señalado en otro lugar, la atracción por lo decimonónico llegó a convertirse en eje temático de las películas-estandartes del franquismo. En el film de Orduña se recrean, entre otros cuadros: “El testamento de Isabel la Católica” (Eduardo Rosales); “Juana la Loca en Tordesillas” (Pradilla); o “Locura de Doña Juana” (Lorenzo Vallés). Una vez más, el XIX se convierte en paradigma estético para rechazar corrientes artísticas como el impresionismo, el cubismo y el surrealismo. El gusto por lo retrospectivo pone de manifiesto la importancia del pasado frente al presente, y con ello, la necesidad de priorizar sus grandezas históricas, aunque estuvieran adulteradas, así como el intento de volver a ellas.

La última escena del film, evocando el estilo de Pradilla, es destacadamente ilustrativa, a modo de resumen de lo acontecido, y condensa varios significados. La Reina, postrada en su dolor, sigue a pie el féretro. Las damas de la corte tiemblan en la procesión, las antorchas llenan de humo el aire, y a lo lejos se divisa el convento de Burgos donde Juana, celosa de las monjas, se negaría a pasar la noche.

Este es el prototipo femenino que refleja Juan de Orduña en las películas de la segunda parte de su trayectoria (1948-1950). Un modelo de mujer “heterodoxa” que demanda amor y es penalizada por ello. Un instrumento visual aleccionador para construir cuerpos y espíritus disciplinados en el marco de los parámetros patrióticos y para proponer algunos temas muy alejados de las realidades cotidianas de las mujeres españolas en los años cuarenta.

Esa época se caracterizaría, como postulan Ángela Cenarro y Miguel Ángel del Arco, entre otros autores, por la necesidad de crear y difundir un imaginario nacional que contribuyera a afianzar la cultura de la victoria, basada también en las tareas represivas y de vigilancia³¹¹. Evidentemente, el cine serviría para elaborar y legitimar el relato franquista a partir de la politización de las emociones, convirtiéndose en fiel aliado de los artífices de la Dictadura³¹². Así, las películas de cruzada, y en el caso que nos ocupa *Locura de amor*, tratarían de emocionar al público advirtiéndole a la vez sobre la necesidad de regenerar España en un sentido individual y

³¹¹ CENARRO, Ángela, “Matar, vigilar y delatar...”, op. cit., pp. 65-86 y DEL ARCO, Miguel Ángel, “El secreto del consenso en el régimen franquista: cultura de la victoria, represión y hambre”, *Ayer* nº 76, vol. 4, 2009, pp. 245-268.

³¹² Ver DÍAZ FREIRE, José Javier (ed.), *Emociones e Historia* (Dossier), *Ayer*, nº 98, 2015; PRO RUIZ, Juan, *Historia de las emociones* (Dossier), *Rúbrica Contemporánea* vol 4 nº 7 2015; RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine... op. cit.*, pp. 30-31. También CAPARRÓS, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Universidad de barcelona, 1983, pp. 29-32 y GUBERN, Román (et al.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 229-239.

colectivo, mediante la supresión de ciertas pautas de conducta peligrosas. Así, la locura femenina de la Reina Juana, motivada por una pasión exagerada, ponía en peligro el “cuerpo nacional”, dejaba en entredicho la rectitud y autocontrol de las mujeres y la jerarquización entre los sexos, favorable a los varones.

2.5. *Agustina de Aragón*. Un freno para el invasor

Agustina de Aragón es otro de los films-paradigmas del cine autárquico. La película es una buena muestra de uno de los iconos de la dictadura, la Patria, simbolizada por una figura femenina: Agustina de Aragón³¹³, papel que fue representado por la actriz Aurora Bautista. Estamos ante un mensaje propagandístico dirigido prioritariamente al público masculino, utilizando el cine y la figura de la heroína como vehículos de difusión. La historia se centra en la Guerra de la Independencia, marco histórico glosado por los historiadores, escritores y directores de cine de los primeros años de la Dictadura³¹⁴. De acuerdo con esta inclinación, Vicente Escrivá y el realizador Juan de Orduña diseñaron un guion, de estimable valor para nuestro cometido, dirigido a ensalzar gestas y acciones que desde la óptica franquista engrandecieron a la España decimonónica, contribuyendo así a reescribir el pasado de acuerdo con los intereses políticos e ideológicos de los vencedores de la Guerra Civil. Aunque divulgar cinematográficamente el concepto de “Mujer-Patria” no entraba en los objetivos de los artífices de la película, nosotros lo utilizaremos como herramienta metodológica para analizar el film.

³¹³ Remitimos a los trabajos históricos de FORCADELL, Carlos, *op. cit*, pp. 93-97; SALINAS, R., *op. cit*, pp. 75-79. Más recientemente, FERNÁNDEZ, Elena, *Mujeres de la Guerra de la Independencia*. Madrid, Sílez, 2009, pp. 43-89 y CASTELLS, Irene; ESPIGADO, GLORIA y ROMEO, M^a Cruz, *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009.

³¹⁴ Ver: HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998, p.156.

La sinopsis describe los siguientes hechos: Agustina de Aragón, mujer de avanzada edad, se encuentra en una sala de palacio, esperando a ser recibida por el Rey Fernando VII, que se muestra dispuesto a recompensarla por su heroicidad en la Guerra contra el invasor francés. Mientras espera, rememora su epopeya y piensa en los hechos más trascendentes de su juventud en Zaragoza: el encuentro con un desconocido que muere en sus brazos después de haberle hecho entrega de unos documentos comprometedores, las matanzas de inocentes que presencié, el ejemplo del general Palafox, artífice del levantamiento del pueblo aragonés contra el invasor. Fueron estas las circunstancias que la llevaron a participar activamente en la resistencia, al lado de su marido Juan Roca, que cayó en el asedio a Zaragoza. Por todos estos hechos ella obtendrá el grado de subteniente del ejército español. Al dar por finalizadas estas evocaciones, Agustina recibirá de manos del monarca las insignias al valor en homenaje a todos los que lucharon, como ella en guerra contra los invasores franceses.

El film está construido en torno a un esquema que acabaría siendo clásico en la productora Cifesa. Como telón de fondo se aprecia la patria en peligro. Mientras tanto, en “superficie” discurren dos historias: una de amor y otra de carácter político-militar. El mensaje principal figura al inicio de la película, en una inscripción conmemorativa: “La patria a sus héroes de 1808 y 1809”, a la vez que una voz en *off*, también muy característica en este tipo de cintas, explica: “Esta película no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de los sitios de Zaragoza, sino la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas, reunidos en la figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la Raza e independencia de todos los españoles”. Después el film se organiza en un largo *flash-back* iniciado en la mente de Agustina, tras

contemplar conmovida la bandera de España mientras espera ser recibida en audiencia por Fernando VII³¹⁵.

Agustina Zaragoza y Doménech, heroína del pueblo y símbolo elocuente de la resistencia española contra los invasores napoleónicos, es la figura elegida por Orduña para encarnar las esencias que debían acreditar a la España franquista. La forma de llevar al cine la simbología de la “Mujer-Patria” pasa por la configuración de la personalidad y la imagen del personaje central femenino, sus modos de actuación y sus respuestas puntuales a cada acción del entorno. Dicho de otro modo, la Patria está presente en la protagonista cuando ama y la aman, cuando lucha y la persiguen, cuando la reclaman y ayuda a los demás, incluso cuando la intentan violar y se defiende ante la agresión.

El amor presenta unas peculiaridades singulares en la cinta. Nos encontramos con el triángulo constituido por Agustina y dos pretendientes diametralmente opuestos: el primero, Luis Montana, interpretado por Eduardo Fajardo, es un afrancesado con el que traba compromiso de matrimonio, desconociendo sus ideas políticas³¹⁶. El segundo, Juan (Virgilio Teixeira) es un guerrillero que combate las tropas napoleónicas y despierta la atracción de Agustina. La lucha entre el bien y el mal, siempre presente en los primeros años del Régimen, se trasladará al cine, como estamos teniendo ocasión de ver, y tendrá un papel decisivo en el desenlace amoroso. A Luis Montana, que lee a Voltaire, habla bien de Napoleón y muestras ciertos aires de distinción, se le representa como amanerado, tanto en sus gestos como en su indumentaria, tratando de desprestigiarle. Estos aspectos predisponen a pensar, como de hecho ocurrirá, que nunca

³¹⁵ Para completar esta información, LLINÁS, Francisco, *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Madrid, Filmoteca Española, 1990, pp. 86-100.

³¹⁶ Ver los estudios clásicos de ARTOLA, Miguel, *Los afrancesados*. Madrid, Turner, 1976 y *Los orígenes de la España contemporánea*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975, 2 vols.

conseguirá el amor de Agustina. Ésta, cuando comprende que su prometido no se opone a los invasores franceses, le desprecia y se muestra despiadada y despectiva con alguien que la quiere sinceramente. El amor por Agustina, así como el hecho de constatar personalmente la tiranía y crueldad de los franceses –“los malos de la película”- hacen que Luis Montana rectifique, se arrepienta y en el momento decisivo luche contra los franceses al lado de los guerrilleros. El instante cumbre viene determinado por la secuencia en la que bombardean el hospital donde Agustina colabora y ella cae herida sin conocimiento. Luis la salva y cuando se dispone a recobrarla yendo por agua a la fuente comprueba que vuelve en sí en brazos de su competidor sentimental, que se llevará los honores del falso salvamento. La muerte “purificadora” de Luis Montana culmina el cruel tratamiento otorgado a todo aquel que no cumpliera con los cánones patrióticos.

El auténtico amor de Agustina reúne, por el contrario, los requisitos que debían caracterizar el modelo de buen español. Juan es casto, ama y respeta profundamente a su madre y, por encima de todo, ama a su patria, siendo capaz de dar la vida por ella, como sucederá al final. A semejanza de otros héroes contruidos por el cine de la Dictadura, cuenta con beneplácito de sus conciudadanos. Cuando en una escena él entra en la iglesia todos los feligreses, incluido el sacerdote, le contemplan arrobados. Su mirada se dirige a Agustina con admiración, no con deseo sexual. Esa admiración por su amada procede de su primer encuentro casual, en el que se da cuenta del compromiso de ella con la causa nacional. Los sentimientos serán recíprocos, y esa mirada de admiración no exenta de atracción es la misma que le dirige Agustina desde el primer momento. Ella proyecta la luz de sus ojos hacia Juan, que besa a su madre antes de ir a combatir, y exclama: “De los hombres como Juan hablarán con orgullo

nuestros hijos”. La patria se revista de amor maternal y sabe reconocer a quienes se sacrifican por ella.

El amor de Agustina y Juan se legitimará mediante el matrimonio, como se postulaba aún en los “catecismos amorosos” del Régimen en los años sesenta³¹⁷. El sacramento debía asegurar la procreación y facilitar la creación de un hogar cristiano. Así, en pleno asedio de las tropas francesas a Zaragoza y en un instante en que cesan los bombardeos la basílica del Pilar acoge a los enamorados que se unen ante la mirada protectora de la Virgen, otro punto de referencia de la narración cinematográfica, omnipresente en el guion como símbolo de la Madre-Patria. Así se recoge en la jota:

“La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa”.

Madre-Patria de la que hay que obtener energía suficiente para aguantar la superioridad ajena frente a la inferioridad propia, madre a la que acudir para pedir amparo y seguridad, mostrando los feligreses su fe en ella.

Esta alusión mariana nos introduce en otro de los focos de atención del film, fundamental, a su vez, para la buena marcha de la película y para la labor adoctrinadora del Régimen³¹⁸: La confluencia del espíritu religioso y del estamento militar constituyeron garantías suficientes a la hora de

³¹⁷ Un ejemplo de estos catecismos es el de BECQUE, Luis, (C.S.S.R.), *Te quiero (Para novios y jóvenes esposos)*. Madrid, Librería Católica, 1962.

³¹⁸ Un estudio sobre el culto mariano en WARNER, Marisa, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, Taurus, 1991

obtener los créditos sindicales necesarios para difundir la cinta y obtener unas estimables ganancias económicas. El estreno se llevó a cabo en 1950 y constituyó un éxito³¹⁹.

Agustina de Aragón es un claro ejemplo de cómo la Iglesia manejaba los hilos de la moralidad y la conducta a seguir. He aquí algunos aspectos: de mujeres y hombres. Numerosas escenas así lo confirman:

- En una de ellas los maños frecuentan el Pilar y se encomiendan a la Virgen para que los salvaguarde del aniquilamiento de los franceses. La excepción la constituye un guerrillero catalán, Escudella, que, haciendo honor a la unión de todas las regiones españolas ante el invasor, colabora con la resistencia aragonesa, aunque su virgen no sea “la Pilarica” sino “la Moreneta” catalana. Este personaje admira los méritos de la Virgen del Pilar sin renegar por ello de las cualidades de la Virgen de Montserrat, siendo aleccionado por un compañero que le hace saber que la Virgen María es una revestida con diversas advocaciones.
- -En otro momento del film, las campanas avisan a la población sobre distintas situaciones y peligros. El asesinato de un monaguillo mostrará al público en un claro golpe de efecto la perfidia de los franceses.
- -En otra ocasión, el portador de unos valiosísimos documentos destinados a la Resistencia recibe, gracias a la intervención de Agustina, cristiana sepultura tras ser liquidado por los franceses.
- -Otro personaje, un cura guerrillero, ora y pide por las almas perdidas, mientras autoriza el uso de las armas para no sucumbir ante el enemigo.

³¹⁹ Agustina de Aragón permaneció 98 días en cartel y fue la película más duradera de la temporada 1950-51”. CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos... op. cit.*, p. 120.

- Entre las secuencias-cumbre que justifican la preponderancia de la influencia eclesiástica, destacamos una que es puramente iconográfica. No hay diálogos. Agustina conserva delicadamente los documentos informativos destinados a Lorenzo “El Pastor” (Palafox). El conocimiento que ella tiene de su paradero clandestino, que oculta hasta a su familia más allegada, hace que decida llevárselos, aunque arriesgue su vida. Al salir de su casa se da cuenta que un hombre la sigue y trata de esquivarle introduciéndose en la iglesia. Tras orar de rodillas unos minutos vuelve a salir por la puerta y cuando el perseguidor se dispone a hacer lo mismo tropieza con un desfile sacerdotal bajo palio que ocupa toda la entrada, imposibilitando la persecución. Una vez más, en el film se muestra que la Divina Providencia vela por quienes siguen los dictados de la Iglesia y perjudica, en cambio, a sus enemigos.

No hay que olvidar que entre las autoridades que colaboraron en la realización del film como asesores se encontraban el Arzobispo de Zaragoza, el Cabildo metropolitano y el Asesor religioso Leandro Aina, que permitió filmar dentro del Pilar, Templo Nacional y Santuario de la Raza³²⁰. En una película de las características de *Agustina de Aragón* también figuró como asesor el Coronel Antonio Fernández Prieto representando los intereses del “glorioso ejército español”. Por ello no es extraño que en la cinta resulte perceptible de manera reiterada la torpeza, incompetencia y deshonor militar de los franceses, frente a la valentía, inteligencia y honradez de los guerrilleros españoles.

De acuerdo con esta visión dicotómica de la realidad los franceses serán representados en actitud de saquear, asesinar, quemar y violar. Pero

³²⁰ En relación con estos valores, Cf. DI FEBBO, Giuliana, *La Santa de la Raza.... op. cit.*, 1988.

Agustina, fiel exponente del arquetipo de Mujer-Patria, hará frente a estas perfidias. El más claro ejemplo es cuando corre peligro de ser violada por un oficial francés que pretende también interceptar el documento destinado a Palafox que Agustina guarda en su pecho. En ese instante ella, o mejor, la “Patria”, se revuelve contra el invasor. A pesar de su escasa fuerza física la heroína resiste a la agresión y exclama: “¡No tengo miedo!”, “¡Me das asco!”. Forcejea con el militar y le escupe hasta que llega Juan, el paladín que vuelve a cruzarse en su camino y la salva de esa situación.

La única ocasión en que el enemigo aparece tratado con cierta complacencia se produce en el instante en que un emisario de las tropas francesas reclama la rendición de los sitiados, sabiendo que tenían todas las de perder. Sorprendido por la negativa, pregunta a Palafox de dónde procede esa fuerza y éste señala la Basílica del Pilar. El francés contesta: “Es una pena que no pueda desearles la suerte que se merecen”. Se trata de un guiño del realizador para transmitirle al público el poder de la Pilarica, que provoca incluso el reconocimiento y respeto del invasor.

El personaje de Agustina contrasta con otros modelos femeninos que aparecen en la película, desempeñando los roles convencionales de esposa y madre, o los relacionados con las tareas de la maternidad social. La película muestra una secuencia fugaz e interesante (plano-contraplano) del momento en que los franceses llegan a una aldea. Una mujer está dando de mamar a su hijo y al escuchar los disparos de los soldados, asustada, atrae al bebé con más fuerza hacia su pecho. Estos planos no dejan de ser significativos por el simbolismo maternal que ofrecen. Pero resulta sorprendente que, aunque el motivo justificara la imagen, la censura dejase escapar la visión completa del seno femenino. En otras películas con

escenas similares el tratamiento fue mucho más pudibundo³²¹. En todo caso, la importancia del rol materno queda definitivamente clara cuando la madre de Juan cae asesinada. Sus últimas palabras fueron: “¡Mi hijo!”.

Cabe preguntarse ahora por la inclusión en el film de otros aspectos relacionados, como hemos apuntado, con la maternidad social. Una de las escenas que transcurren en pleno enfrentamiento bélico muestra un grupo de mujeres ubicadas en el salón de una dama de la nobleza –una condesa al servicio de los guerrilleros, muy posiblemente en clara referencia a la condesa de Bureta.³²² Las mujeres habían convertido la estancia en un taller de costura decorado con un cuadro de la Inmaculada al fondo, un lugar destinado a proveer a los soldados de la indumentaria necesaria. Ésta y otras tareas realizadas en el hospital, como el cuidado de los heridos, no suponen ninguna novedad respecto a los roles femeninos tradicionales³²³. De hecho, las mujeres realizaron estas funciones recreadas en las canciones populares, y más concretamente en las jotas:

“Al reñir con los franceses
los mozos van a la guerra
no se queda el pueblo solo
aquí estamos las mujeres”.

³²¹ Ver NEUSCHAFER, H-J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994

³²² VER FERNÁNDEZ, Elena, *Mujeres en la Guerra de la Independencia... op.cit.*, pp.54-55.

³²³ Estos roles constituyen la clave en el sistema de relaciones de género desarrollado durante el franquismo. Sobre esta cuestión, ver BENERÍA, Lourdes, *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*. Barcelona, Anagrama, 1977; SÁNCHEZ, Rosario, *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990; ALTED VIGIL, Alicia, “Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta”, en VV.AA.: *Las mujeres en la guerra civil española. III Jornadas de Estudios Monográficos*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1991, pp. 293-303.

Juan de Orduña muestra a las mujeres como el único foco de controversia interior durante la guerra. Son ellas quienes se quejan a Palafox cuando pierden a sus seres queridos y desconfían del milagro de la victoria. Agustina las convencerá apelando a su orgullo y dignidad: “¿Tu padre ha caído en Tudela? ¡No importa!, ¡Toma también al hijo si hace falta! Si no quedan hombres, sois las mujeres quienes cubriréis su puesto. Antes la muerte que caer en la deshonra ante los franceses”³²⁴.

Los últimos estudios realizados sobre el papel de las mujeres en la Guerra de la Independencia muestran que el conflicto llegó hasta ella introduciéndose en la vida cotidiana. Muchas participaron en la lucha por motivos políticos, por patriotismo, para defender el Trono y el Altar, sus vidas y las de sus familias. Intervinieron en la retaguardia, en la “guerra de guerrillas”, en las insurrecciones populares, en la defensa de los sitios de Madrid, Zaragoza y Gerona –aquí, singularmente, formando la Compañía Militar de Mujeres Santa Bárbara-, y en algunas batallas regulares como las de Bailén. También crearon asociaciones –el ejemplo más conocido, la Sociedad Patriótica de Mujeres Fernando VII en Cádiz y otras ciudades andaluzas-, tribunas de prensa y tertulias políticas. Fueron muchas las heroínas populares: Manuela Malasaña, Clara del Rey, Benita Pastrana, Ángela Villalpando, María Agustín. Otras mujeres formaron parte de las Compañías de Aguadoras, siendo una de las más conocidas la andaluza María Bellido. Las aristócratas crearon Hospitales de Sangre. Su compromiso con la Guerra hay que relacionarlo con el arquetipo de Mujer Madre Cívica, al que se avinieron la escritora ilustrada Josefa Amar y Borbón, la duquesa de Villahermosa y la citada condesa de Bureta, que convirtió su casa en un Hospital, arengó a los soldados en la Plaza del Pilar,

³²⁴ Sobre estos aspectos, GIL SALINAS, Rafael, La imagen de la mujer en el sitio de Zaragoza: Agustina de Aragón y María Agustín, *Aus Tonga: Cuadernos de Arte*, nº 1, 1990, pp. 75-79.

organizó una Compañía de Municioneras y otra de Aguadoras e incluso llegó a tomar un fusil en los momentos en que el combate arreciaba y la ciudad de Zaragoza corría serio peligro de caer en manos de los invasores³²⁵

El final de la película resulta a todas luces el esperado. No porque se atenga a un mínimo rigor histórico, sino por fortalecer el simbolismo de la “Mujer-Patria”, Agustina no sucumbirá ante ninguna circunstancia. Igual que España, que permanecerá en pie, orgullosa de sus hijos. Este era el mensaje que debía permanecer en la tradición y la mitología popular³²⁶.

A pesar del éxito obtenido de público y crítica³²⁷, *Agustina de Aragón* no ha resistido el paso del tiempo, tal vez por sus excesos y por el estilo hiperbólico que su artífice otorgó al film. Algo que se pone de manifiesto con claridad en el guion, que adolece de aciertos desde el *flash-*

³²⁵ Ver ESPIGADO, Gloria, “La marquesa de Villafranca y la Junta de Damas de Fernando VII”, en CASTELLS, Irene; ESPIGADO, Gloria y ROMEO, M^o Cruz, *op. cit.*, pp. 317-342; CANTOS, Marieta; SÁNCHEZ HITTA, Beatriz, “Escritoras y periodistas ante la Constitución de 1812 (1812-1823)”, *Historia Contemporánea* n^o 10, 2009, pp. 137-179. SÁNCHEZ VILLANUEVA, José Luis, “Una tertuliana, una fourierista: Margarita López de Morla”, en DE LA PACUA, María José y ESPIGADO, Gloria (eds.), *Frasquita Larrea y Aehrán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*. El Puerto de Santa María y Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María y Universidad de Cádiz, 2003, pp. 157-180. DOMERGUE, Lucianne, “Goya, las mujeres y la guerra contra Bonaparte”, en REDER, Marion y MENDOZA, Emilia (coords.), *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005, pp.231-248. FERNÁNDEZ POZA, Mercedes, “Frasquita Larrea, una mujer entre la Ilustración y el Romanticismo”, en DE LA PASCUA, María José y ESPIGADO, Gloria (eds.), *op. cit.*, pp. 25-53 y RAMOS, María Dolores, “Los límites de la ciudadanía y el orden liberal en Andalucía (1808-1834). Una revisión desde la historia de las mujeres”, en ARCAS CUBERO, Fernando y GARCÍA MONTORO, Cristóbal (eds.), *Andalucía y España. Identidad y conflicto en la Historia Contemporánea*. Volumen I. Málaga, Servicio de Publicaciones Unicaza, pp. 07-149.

³²⁶ Ver la permanencia de esta mitología en BARRACHINA, Marie Aline, *Propagande et culture dans l’Espagne franquiste, 1936-1945*. Grenoble, ELLUG, 1998.

³²⁷ Mostramos a continuación ejemplo de crítica de la época: “Agustina de Aragón crea una vida posible de la heroína y trenza en torno suyo conflictos y situaciones imaginados, pero que definen un perfil humano y sirven, en definitiva, de sostén y prelude al motivo fundamental. La protagonista es Aurora Bautista y en su papel halla el mejor acomodo para su temperamento de notable trágica, para su gesto bravío y para su nervio dramático incoercible, pero sería injusto no señalar, que cuantos intervienen en la cinta, desde el primero hasta el último, cumplen a las mil maravillas su cometido”. A. Sáenz Herrero. *La Vanguardia*, 10 de octubre de 1950.

back de los prolegómenos, cuando Agustina recuerda todos los hechos con detalle, incluso aquellos en los que no participa.

Respecto a la interpretación de Aurora Bautista, discrepamos de quienes piensan, como el crítico Alfonso Sánchez, que la actriz encuentra siempre la expresión justa. Viene al caso recordar una escena que resulta grotesca. Sin duda con la aprobación de Juan de Orduña, en uno de los momentos más difíciles de la resistencia, el médico, a quien Agustina ayuda a atender a los heridos, descubre que la enfermedad de la peste puede extenderse. Se lo dice a Agustina y le pide discreción. A continuación, vemos un primer plano de la protagonista desorbitando los ojos y exclamando para sí misma, pero con voz alzada: ¡la peeesteeee!...

En suma, el film, un eslabón importante en la cadena de películas rodadas para adoctrinar al público, constituye un claro exponente de la proyección de la Mujer-Patria, un instrumento de propaganda del ideario del Régimen a través de la cinematografía española.

2.6. *Ronda española*. Un acercamiento a la Sección Femenina.

Ya hemos hecho mención en capítulos anteriores a la confluencia, a partir de 1951, de algunas películas caracterizadas por el continuismo de las directrices que caracterizaron al cine de los cuarenta, bajo la estela y didáctica franquista, y de otros films que aportaron un aire de renovación a nuestra cinematografía. *Ronda española* pertenece al primer grupo. Su director, Ladislao Vadja, un húngaro afincado en España, es uno de los claros exponentes que nos hacen disenter de los críticos lapidarios del cine que se hizo bajo la dictadura. *Mi tío Jacinto*, *El cebo*, *Marcelino, pan y vino* y *Carne de horca* son magníficos ejemplos de su buen hacer.

La película que nos ocupa, *Ronda española*, no se encuentra entre sus mejores trabajos, pero tiene el mérito de acercarnos a las mujeres españolas de postguerra afiliadas a la institución más encumbrada: La

Sección Femenina³²⁸. El género cinematográfico que podríamos atribuir a esta cinta es el policíaco. Un grupo de muchachas de coros y danzas de España toman un barco que las llevará a América para realizar una gira por todo el continente. Mientras se encuentran allí recuerdan con añoranza su lugar de origen, y a la vuelta traerán a un exiliado que llevaba mucho tiempo lejos de casa. Un personaje involucrado en “turbios” asuntos políticos, aunque la intervención de su hermana, que forma parte de los coros y danzas de Sección Femenina, será determinante para que quede libre de los mismos.

Si desde el punto de vista cinematográfico la película es de escaso valor, como documento de utilidad para la historia de la mujer en España es ensalzable; de hecho, y a tenor de lo que expone, podría considerarse una de las cumbres del cine de propaganda franquista sobre la mujer. Las protagonistas pertenecen a una de las ramificaciones de la Sección Femenina: Coros y Danzas. Son mensajeras de un doble ideal: el falangista y el nacional-catolicista³²⁹. Con ello se trataba de dar a conocer al mundo la grandeza de España, su diversidad regional que refuerza una unidad indisoluble, y por supuesto el sentimiento religioso que se respiraba en un país donde la Iglesia ejercía un enorme peso específico visible en la vida cotidiana. En 1951, la vida cotidiana, como hemos visto en otro lugar, no

³²⁸ Sobre Sección Femenina pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: GALLEGO MÉNDEZ, M^a Teresa, *Mujer, falange y franquismo*. Madrid, Taurus, 1983. SÁNCHEZ, Rosario, *Mujer española...op. cit.*, y “Sección Femenina, una institución en busca de investigador. Análisis crítico de la bibliografía disponible, *Historia Social* nº 17, 1993, pp. 141-153. BLASCO HERRANZ, Inmaculada, *Armas femeninas para la Contrarrevolución: La Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga, Atenea-Universidad, 1999. Desde una perspectiva diferente, SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1993. OTERO, Luis, *La Sección Femenina*. Madrid, Edaf, 1999.

³²⁹ Ver BLASCO IBÁÑEZ, Inmaculada, Las mujeres de Acción Católica durante el primer franquismo. En: *Tiempos de silencio*. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo. Valencia, Universitat de Valencia, 1999, pp. 158-163 y *Paradojas de la ortodoxia. Política de masa y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

podía desligarse de las procesiones de Semana Santa, Santas Misiones, días de Hábeas, Santos, comuniones, bautizos, belenes. En este sentido no hay que olvidar que la patrona de la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S era Santa Teresa de Jesús, de la que se imitaba su estilo itinerante mediante expediciones transmisoras del folclore y el ideario político religioso del momento³³⁰.

Las mujeres de Sección Femenina se dedicaron, pues, a propagar los ideales del régimen al exterior. La acogida fue principalmente sudamericana. En aquellos momentos, España era afín políticamente a Brasil, Argentina y Portugal. De cualquier modo, las repercusiones de esta “apertura” no pasarían inadvertidas en una nación que continuaba engañándose con una autosuficiencia a todas luces ineficaz y que utilizaba el disfraz para cubrir la impotencia surgida ante el rechazo exterior.

El film de Ladislao Vajda refleja el papel de los Coros y Danzas, convertidos en una embajada itinerante del gobierno autárquico español. Por esta razón la mayor parte del metraje se estructura alrededor de las peripecias surgidas en una gira latinoamericana, a semejanza de las que se hicieron a finales de los cuarenta. A parte de erigirse en una de las películas-marco sobre las mujeres en la década de los cuarenta, *Ronda española* constituye la imagen cinematográfica de los sectores femeninos falangistas rendidos incondicionalmente al franquismo. Falange se había apartado de los objetivos marcados en los inicios de la década anterior, cuando contaba con roles de poder muy superiores e intentaba imponer el

³³⁰ Véase a modo ilustrativo parte del mensaje de la delegada nacional de la Sección Femenina: “...Tenéis que andar por todos los caminos y llevar a todos los espíritus este modo de ser que nos enseñó José Antonio, pero de una manera callada, sin exhibiciones y sin discursos, porque esas cosas no son propias de mujeres, sino sencillamente como lo hizo Teresa...Con espíritu misionero y nacionalsindicalista, iréis llevando por todas las tierras que conquistan los soldados de Franco el calor y la hermandad de nuestra doctrina” *Medina, Revista de la Sección Femenina*, 15 de Octubre de 1944. Ver también, DI FEBO, Giuliana, *La Santa de la Raza. Teresa de Ávila. Un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*. Barcelona, Icaria, 1988.

ideal joseantoniano tras las primeras victorias nazis durante la Segunda Guerra Mundial³³¹. Supeditada definitivamente a la voluntad de Franco, no deja de ser indicativo que los Coros y Danzas se erigiesen en aquellos momentos en un eficaz instrumento propagandístico. Políticamente, Falange había perdido su trascendencia³³². Sin embargo, ofrecía otras connotaciones para las mujeres.

Es lógico pensar que muchas jóvenes sintieran el deseo de afiliarse a la Sección Femenina, convertida, a su pesar incluso, en uno de los escasísimos medios de “escapar” de las redes del hogar. Sin embargo, el anhelo de visitar otros países y el derroche de actividades físicas extraordinarias mostradas en el film impedía a las mujeres apreciar las normas de control social y la disciplina a la que debían someterse³³³. Era simplemente un cambio de escenario. En este sentido conviene recordar

³³¹ Ver ELLWOOD, Sheila, *Prietas las filas. Historia de Falange Española, 1933-1983*. Barcelona, Crítica, 1984. CHUECA, Ramón, *El fascismo en los orígenes del régimen franquista. Un estudio sobre FET y JONS*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983. PAYNE, Stanley G., *Falange. Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico, 1965; PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*. México, Fondo de Cultura Española, 1992

³³² “La decadencia de Falange en el gobierno franquista empezó a arreciar con más fuerza a partir de 1947-48, fechas en las que España empezaba a ser vista de otra manera desde fuera, una vez que empezaba a configurarse la Guerra Fría. El descontento de algunos falangistas se hizo ver: “...Resultaba que los Coros de la Sección Femenina, eran los Coros de no se qué organización misteriosa. En último término, todo lo que se nos pidió entonces a la Falange fue que nos calláramos y que, en todo caso bailáramos, como si todo lo que tuviera que hacer la Falange en el mundo fuera bailar para solaz de auditorios más o menos democráticos y más o menos cristianos...” Conferencia en Madrid de Antonio Tovar, antiguo colaborador de Serrano Suñer, THOMÁS, José María, *La Falange de Franco*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, p. 357

³³³ Los textos de la época hablan por sí mismos. La doctrina de José Antonio y Pilar Primo de Rivera era bien clara al respecto. Ver PRIMO DE RIVERA, José Antonio, *Textos de Doctrina política. Obra de-----* 4ª ed., Madrid, s.e, 1966; PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Discursos, circulares, escritos*. Madrid, Delegación Nacional de la Sección Femenina de la FET y de las JONS, 1950 y *La Enseñanza doméstica como contribución al bienestar de la familia española*. Madrid, Ediciones del Movimiento, 1961; SECCIÓN FEMENINA, *Formación familiar y social*. Madrid, Sección Femenina de FET y de las JONS, 1943. Los testimonios orales confirman esa situación de dependencia. Ver GARCÍA-NIETO, Mª Carmen (ed.), *La palabra de las mujeres. Una propuesta didáctica para hacer historia (1931-1990)*. Madrid, Editorial Popular, 1991 y ROMEU ALFARO, Mª Fernanda, *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. 2ª ed., Madrid, El Viejo Topo, 2002.

que uno de los puntos básicos de la afiliación a la Sección Femenina consistía en aceptar la jerarquización en la organización y el rol femenino de subordinación y sometimiento a la autoridad masculina representada por el padre, marido, jefe, o, en el film, por los oficiales marinos. Hasta 1960, año en que se inicia una serie de transformaciones del estatus femenino, con la promulgación de la Ley de Derechos Profesionales y del Trabajo de las mujeres, postulados por algunas mujeres independientes y por otras que habían estado vinculadas a SF, como Mercedes Formica, el papel de las mujeres en la sociedad sería dependiente y subalterno cuando no invisible, según puede verse en los trabajos de Rosario Ruiz Franco, Carmen Romo y María Telo, entre otras especialistas³³⁴.

El origen de los Coros y Danzas data del año 1941, cuando Pilar Primo de Rivera concibió la idea de organizar unos certámenes nacionales entre los distintos grupos existentes en cada una de las provincias españolas. La selección de estos grupos se hacía antes de que llegaran a Madrid, punto de encuentro donde se celebraba el concurso. Cristóbal Páez escribió un artículo en *Primer Plano* donde hacía alusión a la finalidad de estos eventos: “...la revalorización del folclore español. La Sección Femenina de la Falange ha operado el milagro de vindicar estas joyas populares a punto de anegarse por culpa de tanto extranjerismo y artificio. Desde el siglo XVIII, en que nuestra mejor sociedad acogió en los fastuosos salones de sus palacios el aburrimiento del *minuet* y el son

³³⁴ Ver RUÍZ FRANCO, Rosario, “Nuevos horizontes para las mujeres de los años 60: la ley del 22 de julio de 1961”, *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. Vol.2 nº 2, 1995, pp. 247-268. ROMO PARRA, Carmen, “Heroínas de la actividad. Mujer, usos del tiempo y desarrollo en España”, en RAMOS, Dolores (coord.), *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, 1994, pp. 143-153 y “Tiempo de trabajos. Los límites difusos de las horas excedentes para las mujeres en España (1964-1975)”, en RAMOS PALOMO, M^a Dolores (coord.), *Géneros y usos del tiempo*. (Dossier). *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*. Vol 8 nº 1, 2001, pp. 55-81; TELO, María, “De la discriminación a la igualdad en el código civil”, en FAGOAGA, Concha (coord.), *1898-1998. Un siglo avanzando hacia la igualdad de las mujeres*. Madrid, Dirección General de la Mujer-Comunidad de Madrid, 1999, pp. 223-233.

cansino del pasapié, importados de Francia, la música popular sufrió un colapso y un arrinconamiento...”³³⁵. Además de la repulsa a todo lo extranjero, propia de la fecha del artículo (1945), se aprecia en la reflexión de Páez una intencionalidad cultural mediante la difusión de la riqueza del folclore español, y también política. Las jóvenes españolas recibían de preparadas instructoras lecciones de educación musical y de educación política³³⁶.

Por otra parte, la película no escapa ni a la autocensura de esta década, ni a la adulteración de la realidad que solía producirse en el cine de la época. *Ronda española* se inicia, transcurre y finaliza con un tono rosa que empalaga en exceso. Una voz en *off* empieza diciendo: “Conviene decir que estas chicas han dejado sus faenas caseras, sus trabajos en el campo, en la oficina, en el taller o en la universidad, para convertirse en las más extrañas danzarinas del mundo. Bailarán recorriendo el Atlántico, el Caribe, el Pacífico, la Pampa y los Andes, y ninguna es bailarina. Se calcula que cada grupo conoce diez bailes distintos, y hay en conjunto unos mil grupos en España...Todavía nuestra patria puede cantar y bailar un rato largo”. La gira no incluiría América del Norte. En este sentido, uno de los personajes cómicos de la película, el capitán, encarnado por Pepe Isbert, exclama, con doble sentido: “A mí la Coca Cola no me gusta nada”³³⁷.

³³⁵ PÁEZ, Cristóbal, ¡Resurgimiento del folclore español!”, *Revista cinematográfica Primer Plano*, nº 30, 1945.

³³⁶ Ver PASTOR, Inmaculada, *La educación femenina en la postguerra (1939-1945). El caso de Mallorca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984. AMADOR, Pilar, “Pequeñas reglas de convivencia social. Una aportación al estudio de la mujer durante el régimen de Franco”, en MAQUIEIRA, Virginia (coord.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 367-384; ALTED VIGIL, Alicia, “La mujer en las coordenadas educativas del régimen franquista”, en GARCÍA-NIETO, M^a Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1986, pp. 425-437.

³³⁷ Aunque a finales de 1950 los aspectos más duros del ostracismo internacional habían desaparecido, España no obtuvo beneficios del Plan Marshall, y mientras gobernó Franco no se le invitó a formar parte

Antes de la partida del grupo se apreciaba la preparación física de las mujeres en el gimnasio donde realizan su puesta a punto y ensayan los bailes. Su indumentaria conformaría un modelo estético repetido en las exhibiciones de gimnasia: camisa blanca combinada con pantalones o puchos azules/negros y el pelo corto con flequillos o recogido con lacitos.

Gran parte de los diálogos y actuaciones que configuran el guion confieren un tono infantil, cursi y beato que dificultan la digestión del metraje; pero la película constituye una adecuada recreación estética de la institución, y facilita algunas lecturas históricas a través de sus arquetipos.

El personaje de la instructora, interpretado por Milagros Leal, recrea una imagen muy idealizada, disciplinada y sentimental a la vez. Transmite una motivación ideológica falangista, además de unos ideales cristianos, y exhibe un comportamiento maternal muy acorde con los parámetros del ideal doméstico. Es la máxima responsable del grupo, razón por la que controla en todo momento la situación y se muestra ante los demás como una mujer fuerte y firme capaz de ofrecer soluciones cuando surgen problemas o de defender a las afiliadas de Sección Femenina utilizando unos argumentos que superan a los de sus opositores. Vive entregada a la causa, a semejanza de los mandos de la organización, sin tiempo para fundar un hogar, en clara correspondencia con el estereotipo de feminidad del “monje guerrero” analizado por Giuliana di Febo en la guerra civil española³³⁸.

de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). Su entrada en las Naciones Unidas se retrasaría otros cinco años. PAYNE, Stanley, *Historia de España, El primer franquismo... op. cit.*, p.81. Cf. GARCÍA DELGADO, José Luis, *El primer franquismo. España durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Siglo XX, 1989; SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (ed.), *El primer franquismo*_(Dossier). *Ayer* nº 33, 199, pp. 147-166.

³³⁸ Los mandos de la Sección Femenina eran en su mayoría solteras. Había casadas pero su dedicación era menor porque tenían obligaciones domésticas y familiares, tenían menos tiempo. ANDRADA, Beatriz, Entrevista a Pilar Primo de Rivera, *Historia del franquismo... op. cit.* p. 216. Ver DI FEBO, Giuliana, El “Monje guerrero”: identidad de género de los modelos franquistas durante la guerra civil”, en *Las*

Como en tantas otras películas, la presencia del nacional-catolicismo se manifiesta en numerosas escenas. Así, las jóvenes acuden a misa en el barco ataviadas con atuendos oscuros, velillos y misales, a pesar del clima veraniego, siguiendo el estilo puritano, encorsetado y asfixiante que se refleja en los libros de texto de SF, de los que constituye un ejemplo el escrito por Carmen Werner³³⁹. De acuerdo con las normas de la pacata moral vigente, las mujeres no debían mostrar su cuerpo, sino esconderlo y velarlo³⁴⁰. En otra escena emerge en los alrededores del escenario la figura de un misionero que casi delira y se emociona viendo la actuación referida a de Navarra. El religioso se imagina a las mujeres bailando en sitios específicos de su tierra, escenarios donde realidad y ensueño se confunden.

La teoría del “crucero de placer” se viene al traste cuando vemos a las bailarinas de Sección Femenina planchar en los camarotes, coser desperfectos, lavar, cepillar y sacudir la ropa al son de una canción en cubierta. De hecho, continuarán haciendo estas tareas domésticas durante la gira por Hispanoamérica³⁴¹. Ninguna de ellas muestra el más mínimo

mujeres y la guerra civil española. Madrid, Instituto de la Mujer, 1991, pp. 202-210. BLASCO, Inmaculada, “La Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía”, en CERRADA, A ; SEGURA GRAIÑO, Cristina (eds.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Madrid, Al-Mudayna-AEHIM, 2000, pp. 254-268. Cf. GALLEGU MÉNDEZ, M^a Teresa, “Notas sobre el poder, la socialización política y la mujer (La Sección Femenina de Falange)”, en *Nuevas Perspectivas sobre la Mujer*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 42-49.

³³⁹ WERNER, Carmen, *Convivencia social. Formación familiar y social*. Tercer Curso, Madrid, Sección Femenina, 1958.

³⁴⁰ Una perspectiva a nivel local en ALFONSI, Adela, “La recatolización de la moralidad sexual en la Málaga de la postguerra”, *Arenal. Revista de Estudios de las mujeres*. Vol. 6 nº 2, 1999, pp. 365-385. Esta labor moralizadora se extendía a las organizaciones femeninas de Acción Católica, como muestran VERA BALANZA, M^a Teresa, “Un modelo de misioneras seglares... *op. cit.* BLASCO, Inmaculada, “Las mujeres de Acción Católica durante el primer franquismo... *op. cit.*, pp. 158-163

³⁴¹ FOLGUERA, Pilar, la construcción de lo cotidiano durante los primeros años del franquismo. En: CASTELLS, Luis (ed.), *La historia de la vida cotidiana* (Dossier), *Ayer* nº 19, 1995, pp. 135-164 y GALLEGU MÉNDEZ, M^a Teresa, Mujeres en el franquismo o la desmesura de lo privado. En: FAGOAGA, Concha (coord.), *1898-1998. Un siglo avanzado hacia la igualdad...Op. Cit.*, pp. 209-221

interés por la lectura. El único libro que puede verse en sus manos es el Evangelio.

Uno de los ejes temáticos en los que se asienta el film es la difusión de las doctrinas del Régimen. Las integrantes de los Coros y Danzas exteriorizan su identificación con las diversas regiones de España mediante las canciones y bailes que interpretan. En este sentido, el film recrea una atmósfera artificial en la que sobresale la imagen poderosa y autosuficiente de España divulgada por los gobernantes autárquicos, imagen que, en relación con los países latinoamericanos, pasaba a ser la de la Madre Patria.

Contemplando *Ronda Española* el público tiene la sensación de revivir el glorioso pasado español de conquistas bajo los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II. Pero en el metraje el protagonismo corresponde a las chicas de la Sección Femenina. Las secuencias que describen el avance por tierras americanas son, desde una óptica semiótica, mujeres bailando y andando con sus trajes regionales sobre un mapa de América. Estrella Casero subraya la capacidad de la película para recordar el pasado glorioso de España y su relación con el pasado reciente³⁴². Fiel reflejo de esta concepción patriótica es el comportamiento de la instructora, que transmite el sentido del deber a las chicas antes de cada actuación: “Venid aquí todas. Advierto que los nervios deben quedarse en el guardarropa. Pensad que estáis en la plaza del pueblo, esto no es el escenario de un teatro; así, quienes están fuera se sentirán en la Patria. Pensad que algunos se alejaron de ella, no sólo físicamente, sino de manera definitiva. Pensad que lo que vais a empezar dentro de un rato es un mensaje. Bailad con toda el alma”.

³⁴² CASERO, Estrella, *La España que bailó con Franco*, Madrid, Ene, 2000, p. 69.

Por otra parte, en cada representación se otorga protagonismo a una región y se utilizan decorados simbólicos: el mapa de Baleares en el teatro de Valparaíso, el acueducto segoviano en Venezuela; fiestas falleras y barracas. Las canciones están impregnadas de un fuerte sentimentalismo, con la consiguiente carga emotiva: “Cuando la patria me llama para ir a luchar, siento el orgullo y la honra de ser de Aragón; llevo en mis labios la jota de canto de guerra y en mi memoria, su imagen, mi gente, el Pilar; siento el orgullo y la honra de ser de Aragón/español”. A cada plano de las mozas cantando o bailando, le seguía un contraplano de algún emigrante emocionado o llorando de nostalgia.

En este sentido, el film muestra la figura de un exiliado que pretende boicotear el espectáculo. Pero el sabotaje no se lleva a cabo porque más de un alborotador se emociona al recordar su región y contemplar el baile de las mujeres. Según Estrella Casero, la película deja entrever la idea de que los exiliados podían acogerse a la reconciliación que el régimen trataba de difundir y, por lo tanto, volver a España³⁴³. Pero la conversación mantenida entre el exiliado Pablo y Ángeles, la amiga de su hermana, introduce sustanciales matizaciones en la idea del regreso:

Ángeles: “Todo está dispuesto para que vuelvas”

Pablo: “No, ya no puedo, no quiero volver”

Ángeles: “Orgullo, ¿no? En España nunca te sentirás un vencido, es aquí donde lo eres. Te da miedo de ser un vencido y huiste. Tienes miedo de volver. Eres un cobarde”³⁴⁴.

³⁴³ CASERO, Estrella, *op. cit.*, p.77.

³⁴⁴ Ver al respecto CRUSELLS, Magui, *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2003, p. 190.

Las palabras de Ángeles desprenden agresividad y reproche. Ciertamente, más que hablar de reconciliación, en este diálogo se refleja otra cosa. A semejanza de un Dios justiciero, el Caudillo promulgaba que a la Patria se podría volver, una vez expiados los “crímenes de guerra”, cuando existiera arrepentimiento y se aceptara el orden establecido, religión incluida³⁴⁵. Pablo es acusado de sentir un miedo absolutamente justificable si nos atenemos a lo que podría ocurrirle a un republicano en la España de posguerra. Por mucho que la propaganda del Régimen se esforzara en divulgar su idea de convertirse en guía espiritual de la hispanidad, la España de Franco, profundamente anticomunista, seguía mostrando su rechazo absoluto a cualquier ideología que no fuera la suya.

El final del film no puede ser más explícito. Se trata de una secuencia en la que las integrantes de Coros y Danzas acogen a Pablo, mientras entonan un cántico celestial y arrían la bandera española. El exiliado, arrepentido, abrazará los valores franquistas y volverá a la Patria gracias a la labor mediadora de la Sección Femenina.

3. La mujer en el cine de Edgar Neville. La excepción a la regla

Cualquier aficionado decidido a echar un vistazo a las películas de Edgar Neville en la década de los cuarenta podrán extraer un cúmulo de valoraciones de diversa índole, pero muy pocos dudarán a la hora de

³⁴⁵ Sobre el exilio, ver, entre otros trabajos, ABELLÁN, José Luis (dir.), *El exilio español de 1939*. Madrid, Taurus, 1976-1978, 6 vols; PLA, Dolores, *Espanoles en México: un recuento*. México, INAH, 1989; DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México. 1939-1950*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid-Dirección General de la Mujer-Comunidad de Madrid, 1994; ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel (eds.), *Literatura y cultura del exilio de 1939 en Francia*. Barcelona, AEMIC-GEXEL, 1998; LEMUS, Encarnación (ed.), *Los exilios en la España contemporánea* (Dossier), *Ayer* nº 47, 2002, básicamente los trabajos de MATEOS, Abdón, “Los republicanos españoles en el México cardenista”, pp. 103-128; ALTED VIGIL, Alicia, “El exilio español en la Unión Soviética”, pp. 129-154 y LEMUS, Encarnación, “Identidad e identidades nacionales en los republicanos españoles de Chile”, pp. 155-181.

calificar su obra cinematográfica como “diferente”. Neville, a medida que la Guerra Civil va quedando atrás³⁴⁶, realiza un cine original y nada convencional, que permanecerá al margen de las pautas que marcaron aquella época: catolicismo, folclorismo, recreación histórica y “teléfonos blancos”. Su personalidad erudita le llevó a realizar un cine de autor. Y es que Neville, ante todo, fue un autor íntegro interesado en plasmar sus ideas y obsesiones en el celuloide, el teatro y la literatura. En sus películas resultan perceptibles el casticismo madrileño, los tipos populares, el humor, las escenas de la vida cotidiana y los toques de realismo que las singularizan en el marco de la “reserva espiritual de occidente” que constituía el cine estatal. Por otra parte, el director madrileño proyectará en sus cintas un universo femenino que, aunque no se aprecie radicalmente, puede considerarse adelantado para su época. Su musa y compañera Conchita Montes fue la protagonista de muchos de sus films y dignificó la imagen femenina en unos tiempos especialmente aciagos para las mujeres. Era una mujer culta y refinada³⁴⁷, cuya presencia física, fina, delicada y elegante, distaba del prototipo de “mujerona engolada” que solía mostrarse en el celuloide autárquico. A pesar de apreciársele cierto error en la dicción, no declamaba, gesticulaba ni enfatizaba como la mayoría de las actrices procedentes del teatro. Neville debió asesorarla, ya que interpretaría sus personajes cada vez con mayor sencillez y naturalidad, a pesar de responder a una gran variedad de registros: arquetipos populares cotidianos, señoras distinguidas y universitarias. Esta actriz tuvo el mérito

³⁴⁶ “Cuando estalla la Guerra Civil, el aristócrata republicano combate con los sublevados, pero no hay cambio ideológico. A pesar del subidón que le produce la pólvora, continúa siendo liberal, agnóstico y moderadamente anticlerical...”. *Emparedado entre comillas*, Documental emitido por Canal +, 20000

³⁴⁷ “Terminé los estudios de derecho y quería ser diplomático; pero las mujeres no podían ser diplomáticas”. Ver MÉNDEZ LEITE, Fernando, *La noche del cine español*. Entrevista a Conchita Montes, RTVE.

de hacerse hueco en un mundo de hombres³⁴⁸, llegando a ser considerada “uno más” en las tertulias masculinas de Neville, integradas por figuras como López Rubio, Calvo Sotelo, Mihura, Tono. Podría reprochársele que, en su situación, no intentase algo más, pero, en honor a la verdad, bastante tuvo con aportar ese granito de arena en una época tan difícil.

En este apartado vamos a reflejar los personajes cinematográficos que la actriz interpretó en función de lo que expresaban y simbolizaban. Se trata de un aspecto fundamental en la concepción cinematográfica de Neville, quien mantenía que “un director no puede ser meramente un señor que sepa donde corresponde un encadenado y un fundido y como se enlaza un plano con otro, sino que tiene que ser un autor...”³⁴⁹. El análisis de sus principales películas revela este aspecto de su cine.

En *Correo de Indias* (1942), Neville retrocede al siglo XVIII para narrar una historia de amor prohibida. El relato se inicia con el hallazgo de los restos de un barco español encontrado por otro navío holandés, donde se descubren dos cadáveres abrazados y un diario escrito que desvela lo sucedido. La Virreina del Perú, embarcada en el Correo de Indias, se enamora del Capitán del navío y decide huir con él. Cuando llegan a Callao, el Virrey cae gravemente enfermo y ella, aunque infiel, permanece a su lado. Este es el truco que Neville emplea para evitar la censura, que no hubiera permitido la inclusión del adulterio sin más³⁵⁰. Tras la muerte del

³⁴⁸ “Conchita fue pionera de la emancipación femenina, autora de ensayos, críticas y alguna novela corta. Tradujo e interpretó obras de teatro y colaboró en revistas de humor...Recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes...” Ver BURGUERA NADAL, M^a Luisa; *Edgar Neville. La luz en la mirada*. Madrid, Torrijos, 1996, p. 36.

³⁴⁹ BURGUERA NADAL, M^a Luisa; *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1999.

³⁵⁰ Sobre la censura en el franquismo, remitimos a ABELLÁN, José Luis, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península, 1980; GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona, Península, 1981; SEVILLANO CALERO, F.,

Virrey en un motín, el capitán y la virreina, los dos únicos supervivientes, mueren de inanición.

Los poderes públicos del momento no debieron ver con agrado una película que ensalzaba el amor pasional, dejando a un lado el sacramento del matrimonio, aunque en la cinta se condene la relación de los enamorados y sobre todo la actitud de la virreina por actuar de acuerdo con sus sentimientos y contravenir la obligada fidelidad a su esposo. Realmente, Realmente, la pareja artífice del film³⁵¹, Conchita Montes y Edgar Neville viviría también una pasión amorosa condenada por las reglas de la moral católica vigente. Él se separó de su esposa y ella, pese a la diferencia de edad que les separaba, permaneció a su lado hasta el final, rompiendo moldes con las encorsetadas estructuras familiares del franquismo.

La vida en un hilo se erige en la mejor película de Conchita Montes y en una de las grandes comedias del cine español de todos los tiempos. La actriz interpreta en ella el papel de una joven viuda, Mercedes, que vuelve a la ciudad dejando atrás una vida matrimonial monótona y un ambiente social claustrofóbico. Durante el viaje se encuentra con Madame Dupont (interpretada por Julia Lajos, una gran actriz secundaria), que personifica a una mujer que puede leer “lo que pudo ocurrir y no ocurrió” en el pasado, explicándole a Mercedes que su destino se decidió debido a una elección errónea cuando dos hombres se cruzaron en su vida. Rechazó la propuesta de Miguel Ángel (Rafael Durán), artista bohemio que poseía una innata

“Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo”, en SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (ed.), *El primer franquismo* (Dossier), *Ayer* nº 33, 1999, pp. 147-166.

³⁵¹ “No supe envejecer, no me di cuenta, hasta que una mujer me hizo saberlo” Una experiencia última que Conchita Montes, fiel hasta el fin, miraba con un perdón inteligente y una burlona sonrisa. BURGUERA, M^a Luisa, *Edgar Neville. La luz en la mirada*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de Música, 1999, p. 3.1

alegría, falta de preocupación por la etiqueta y, en general, un aire de independencia que habría podido hacerla feliz. Y, por el contrario, eligió a Ramón (Guillermo Marín), un hombre bondadoso y trabajador que iba a proporcionarle una vida materialmente confortable, aunque mediocre y atrapada en los convencionalismos, así como un entorno familiar que impedirá adoptar libremente a la protagonista sus decisiones. Sin embargo, en un final “imposible” pero acertado, el destino permite que los hechos vuelvan a repetirse y la protagonista pueda acceder a la vida que ansiaba.

Este es precisamente el tema por el que apuesta Neville, la influencia del azar y el destino en la vida de las personas, valiéndose de estos aspectos para expresar algunos matices que suscitan nuestra atención. La protagonista de *La vida en un hilo* elige una de las dos Españas, simbolizadas por los dos personajes masculinos. En la primera parte del metraje se refleja la vida de Mercedes tras haber elegido inconscientemente al hombre de derechas, Ramón, y lo que representaba su retrógrada familia³⁵². Neville realiza una sátira de la cursilería de la burguesía de la época, que en el film queda demolida. Personas que piensan que sus modales responden a una educación ejemplar y que confunden el respeto con la hipocresía. La escena en que la joven viuda arroja el reloj de su marido por la ventana del tren simboliza su ruptura con el mundo provinciano y burgués de los años cuarenta, con la época y sus normas: “Llevaba años esperando este momento”, afirma, tras haber consumado la acción. De esta forma la protagonista condena a la sociedad que la rechazaba por fumar, defender el trabajo de las mujeres y no compartir los

³⁵² “Conchita Montes hace la siguiente alusión al personaje conservador de *La vida en un hilo*, interpretado por Guillermo Marín: “¿Por qué vistió al pesado de esa película con uniforme, que no correspondía a ningún cuerpo militar o civil? Pienso que fue porque los “seres negativos” llevan siempre un uniforme, un corsé interior...”. PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, 27 Semana de Cine de Valladolid. Octubre, 1982 (Prólogo de Conchita Montes); “A Neville no le iban el “Imperio”, la “santidad”, las “Gestas heroicas”, las “Gualdrapas” de aquella época” *Ibidem*, p. 98

escasos y reiterados temas de conversación mantenidos en la vida cotidiana: la comida y la crítica de las personas que no eran bien vistas³⁵³. Cuando Mercedes, desesperada, se queja a su marido de su situación, éste le responde, entre otras cosas, que son “buena gente”. Sin embargo, ella le recrimina: “Hay demasiada tolerancia con el término “buena gente”. No son buenos. Hablan mal de todos los que no son de su grupo o clase social. No tienen caridad con nadie. Deberían ser más tolerantes con los defectos del prójimo”.

La protagonista llega a tildar a su esposo de cobarde por no apoyarla a la hora de romper con todo aquello. Ramón justifica su actitud argumentando que su negocio necesita ese apoyo social. Ciertamente, la personalidad de Ramón encaja en el prototipo masculino que aparece en las películas de Neville: aburrido, pelmazo y pedante. En algunos personajes femeninos representados por las tías y amigas de Ramón, el director proyecta uno de los problemas que más le preocupaban: la ausencia de formación cultural, muy acentuada en el sexo femenino debido al tipo de educación recibida y a la discriminación social y sexual³⁵⁴. Esta cuestión invita a reflexionar sobre las repercusiones que tuvo *La vida en un hilo* en la sociedad de posguerra. El público falló. El director lo achacaba a que la distribuidora no invirtió ni un céntimo en publicidad. En cambio,

³⁵³ MOLINERO, Carmen, *Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada de un mundo pequeño*, *Historia Social* nº 30, 1998, pp. 97-117. FOLGUERA, Pilar, *Relaciones privadas y cambio social, 1940-1970, Otras visiones de España*. Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, pp. 187-212.

³⁵⁴ El Régimen invirtió poco en educación y en la década de los cuarenta escasearon oportunidades. El número de estudiantes matriculados en institutos de enseñanza secundaria creció, a pesar de todo, de 185.644 en 1944-45 a 214.847 en 1949-50, sobre todo en centros privados, en su mayor parte católicos. PAYNE, Stanley G., *El Primer Franquismo. Los años de autarquía, cultura y educación*. Madrid, Historia 16, 1997, p. 102. Cf. GRACIA GARCÍA, Jordi; RUÍZ CARNICER, Miguel Angel, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y Vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001, BALLARÍN, Pilar, *La educación de las mujeres en la España Contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid, Síntesis, 2001.

especialistas como Sala Noguier³⁵⁵ hablan de otras causas que justificaron la devolución de los exhibidores: “...la gente se iba del cine. No comprendía como Conchita Montes podía estar casada a la vez con Guillermo Marín y Rafael Durán...”. Evidentemente, no se entendieron los planos temporales que marcaban las diferencias entre la vida real y la vida virtual de la protagonista, planos que eran, además, excelentes. Sin duda el público no estaba acostumbrado a valorar guiones que se salieran de lo trillado, ni sabía apreciar tampoco el interés, intelectual y artístico, de obras como ésta, en las que no se veía identificado. El entretenimiento que la gente demandaba debía estar estrechamente relacionado con desarrollos convencionales que encajaran en idealizaciones vitales, generadoras a su vez del olvido fugaz de la vida cotidiana en unos años particularmente difíciles.

Neville permanecería alejado de la ética franquista, que con sus formas maniqueas: bien/mal; cielo/infierno; azul/rojo, servían para adoctrinar al público³⁵⁶. Su cine es más crítico que moralista, más humorístico que didáctico. No pretende que el espectador cambie y tome “el buen camino”; sino mostrarnos su universo particular, su propia rebeldía burguesa.

El patrón femenino fílmico del director madrileño no está constituido por el prototipo de mujeres veladas, disciplinadas y sumisas que anhelaba el Régimen, sino que es el resultado de un tratamiento individualizado donde se exponen, sin excesos, la inteligencia, el humor y una serie de valores cercanos a las realidades de la vida cotidiana, por lo general ausentes en los personajes femeninos del Cine de Cruzada.

³⁵⁵ SALA NOGUER, Ramón, “La vida en un hilo”, en PÉREZ PERUCHA, Julio, *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 188

³⁵⁶ RAMOS, M^a Dolores; PEREIRA, Francisco Javier, El matrimonio del cielo y el infierno. Una alegoría de la vida cotidiana en el franquismo, *op. cit.*, pp. 123-147

Si hablamos de esos valores, es ineludible citar una de sus obras cinematográficas: *El crimen de la calle bordadores*. Enmarcada en el género de intriga y policíaco, refleja el comportamiento de una madre que, con entereza y dignidad, salva a su hija de la pena capital a riesgo de perder su propia vida. La temática, que *a priori* podría hacernos pensar en un drama empalagoso, consigue, en cambio, un resultado notable en el que sobresale el trabajo de una actriz de reparto, Antonia Plana, que crea un personaje sin parangón en el cine de la década.

Más intrascendentes y populares, aunque no por ello indignos, son los arquetipos de las castizas Isabel, la protagonista de *El último caballo*, una florista que ayuda a encontrar utilidad al animal, y Nieves, personaje de *Domingo de carnaval*, hija de un sospechoso de asesinato. Al hacer indagaciones por su cuenta, acompañada de sus amigas, logra demostrar la inocencia de su padre. Ambos papeles suponen un modelo de feminidad activa, con diversas incursiones en la esfera pública, bastante alejado del convencional rol doméstico.

La película que analizaremos a continuación merece un tratamiento más profundo con vistas a nuestros objetivos. La adaptación de la novela de Carmen Laforet *Nada*³⁵⁷, premiada con el Nadal en 1944, no constituyó un éxito, pero es meritorio que en la España de los años cuarenta se filmaran las secuelas que la Guerra Civil y las tempestuosas relaciones de una familia durante la posguerra³⁵⁸.

El universo familiar de *Nada* está constituido por dos hermanos, Juan y Román, que exteriorizan recíprocamente sentimientos de amor y odio, y

³⁵⁷ LAFORET, Carmen, *Nada*. Barcelona, Destino, 1969.

³⁵⁸ La novela *Nada* ha recibido diversos estudios interpretativos. Destacamos aquí la visión de NICHOLS, Geraldine C., “Caída re(s)puesta: la narrativa femenina de la postguerra”, en DURÁN, M^a Angeles; REY, José Antonio (eds.), *Literatura y vida cotidiana*. Zaragoza- Madrid, Universidad de Zaragoza y Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 325-335.

que amenazan con matarse, pero, a la vez, son capaces de llorar el uno por el otro. Ambos evocan el enfrentamiento civil del 36 mediante una serie de *flash-backs* sobre traiciones y denuncias. Con ellos vive otra hermana, Angustias, personaje oprimido y a la vez opresor; la abuela, que pese a su estado senil es el único personaje dotado de ternura y que intenta infructuosamente la felicidad de quienes le rodean, y Gloria, la mujer de Juan, muy vinculada también a Román. En la casa trabaja Antonia, una criada obsesionada con este personaje masculino. Y, por último, allí vive la protagonista, Andrea, una joven llena de ilusiones que llega a la barcelonesa calle de Aribau con la intención de estudiar Letras en la universidad. Su vida llega a ser tan deplorable que al final abandona la ciudad sin llevarse nada.

De haber obtenido unos buenos resultados³⁵⁹, el ambicioso y singular proyecto de adaptar al cine el Premio Nadal hubiera constituido una obra sin precedentes. Pero ni el guion, escrito por Conchita Montes, que interpreta también el papel protagonista en la película, ni la narración ni el ritmo atrapan al espectador. La cinta representó para Neville la oportunidad de hacer un cine realista y retratar la hosquedad y la dureza de la Barcelona que, con destellos autobiográficos, narró Carmen Laforet. Sin embargo, la película resulta excesivamente teatral. Los escasos exteriores que aparecen, a veces artificiales, hacen que el receptor experimente sensaciones

³⁵⁹ La cinta de Neville no se benefició del éxito de la novela. El film pasó desapercibido para la crítica de la época. Ver GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada, *Nada, una novela, una película*, Sevilla, El Ojo Andaluz Serie Ensayo, 1992, p.32. Para Méndez Leite la fotografía de Berenguer es excelente, los decorados de Burgman están bien planteados. Mención especial merecería la calidad de la música de Muñoz Molleda y el esfuerzo interpretativo de Conchita Montes. Sin embargo, considera que la realización de Neville llega a ser monótona y no sabe encontrar las soluciones a los problemas que plantea la obra literaria. MÉNDEZ LEITE, Fernando, *Historia del cine español*, Madrid: Rialp, vol. II, 1965, pp. 35-36; Luís Gómez Mesa opina que la condición literaria demostrada por el director y sus conocimientos filmicos no sirvieron para que Neville acertara en la plasmación del film. Ver GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional (1907-1977)*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1977, p. 141.

claustrofóbicas, que son un reflejo, tal vez, de la propia realidad que se describe. Todos los elementos de posguerra recogidos en el texto se perfilan de forma muy sutil: el hambre y las dificultades económicas, el contrabando, la prostitución, el barrio chino, la playa de la Barceloneta, el tranvía, así como el ambiente universitario donde todos se hablan de usted³⁶⁰.

La adaptación cinematográfica de *Nada* no se detiene en los personajes, pasa de puntillas por todos. Pero tal vez sea el de Angustias uno de los más logrados. Es la hermana de Juan y Román, que intenta dirigir con pulso firme, pero sin éxito a la familia, dada la incapacidad de su madre venida a menos por el paso del tiempo. Angustias trata a Gloria como si fuese una prostituta. Considera que su matrimonio con Juan no es válido, por haber tenido lugar en zona republicana, y cada vez que su cuñada sale de casa piensa lo peor, no puede imaginar en ningún momento que Gloria quiera y sea fiel a su marido. También trata de controlar los movimientos de Andrea, intenta castrar su libertad, proyecta sus miedos sobre ella y le reprocha sus actitudes: “Te lo diré de otra forma: Eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso”.

³⁶⁰ En 1948, la Universidad española, y más en concreto la de Barcelona, estaba adormecida y llena de defectos. Estaba mal considerada la propia época. El universitario barcelonés acomodado se caracterizaba por su frivolidad, y el de procedencia humilde, por limitarse a la preparación decorosa de sus asignaturas. La inquietud intelectual la tenían especialmente los estudiantes procedentes de otras ciudades catalanas. El Colegio Mayor les brindaba calor, la colaboración de una parte del profesorado, difícil de encontrar en otra parte, y apoyo mutuo a los universitarios. Ver el artículo de J.P.B., “Barcelona Universitaria”, *Revista Alférez*, 30 de Abril de 1948. Cf RUÍZ CARNICER, Miguel Angel, “El sindicato español universitario, 1939-1965”, en *La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1996. MONTORO ROMERO, R, *La Universidad en la España de Franco (1939-1970). Un análisis sociológico*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

O bien: “Yo no me opongo a que estudies, pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros, y que gracias a nuestra caridad lograrás tus aspiraciones”³⁶¹.

Neville representa en el personaje de Angustias el perfil femenino que más se acerca a la óptica franquista. Sacando a relucir su toque crítico, muestra a una mujer que prefiere encerrarse en un convento antes de seguir viéndose con el hombre que ama: un hombre casado al que anteriormente había sido rechazado por no gozar de una situación económica estable. Juan divulga el encuentro clandestino de los enamorados durante la Misa del Gallo, y Angustias elige la clausura antes de estar en boca de todos como una mujer sin dignidad.

No deja de tener valor el mosaico femenino que aparece en este film rodado en 1947. La relación de las mujeres de calle Aribau con Román, personaje masculino bohemio y oscuro que provoca la atracción de todas, constituye otro de los focos de interés del film, ya que por primera vez en el cinema de posguerra el protagonismo masculino sucumbe a manos de los personajes femeninos. La criada, que había declarado a favor de Román durante la guerra, bebía los vientos por él tras haberle salvado la vida. Román, sabedor de ello, no siente por ella el más mínimo interés. Gloria, la mujer de su hermano, era uno de sus objetos de deseo, pero ella le desprecia al darse cuenta de su crueldad y llega hasta a denunciarle. Algo parecido ocurre con Andrea, cuya animadversión por Román crece cuando éste empieza a tener encuentros con su amiga Ena, que se interesa por él tras saber que su propia madre le amó en su juventud. Antes de la muerte de Román, que en el libro es un suicidio y en la película un accidente, un cambio debido quizá a la autocensura de Neville, Ena había provocado la

³⁶¹ Las manifestaciones de Angustias en el film, coinciden exactamente con el texto de la autora original. Ver: LAFORET, Carmen, *Nada*, Biblioteca El Mundo, 2001, p. 25.

decepción del bohemio derrumbando sus ilusiones pasionales hasta el punto que, tras el fatídico final del personaje, en un acierto del montaje, que muestra una escalera laberíntica sin final, equiparable a la vida del desdichado, no se sabe si el trágico desenlace ocurrió al saber que iba a ser detenido (las mujeres le habían denunciado) o por no ser correspondido en sus íntimos deseos, mostrando así su orgullo herido. El director del film parece inclinarse más por el segundo de los motivos.

Meritorias son, también, las pinceladas sobre la vida cotidiana, que se muestra desde una perspectiva desagradable pero realista. No era habitual ver en el cine español a mujeres apaleadas por sus maridos o parientes, como les ocurre a Gloria o Angustias. En este caso, no importa que el causante de los malos tratos hubiese estado durante la guerra en el bando de los “buenos”. La misma Gloria es retratada posando desnuda, si bien Mary Delgado, actriz que interpreta el personaje, sólo enseña un hombro en un plano de espaldas, cuyo ángulo resalta la figura de Juan, el pintor.

En los años cuarenta resultaba insólito contemplar en las pantallas las vivencias de las escasas jóvenes que acudían a las universidades españolas. *Nada* es uno de los pocos ejemplos cinematográficos de la década. Andrea no tiene vocación doméstica y aspira a ser libre e independiente, pero apenas se muestra capaz de amar. Al igual que en el texto literario de Carmen Laforet, la película recoge acertadamente –quizá es uno de sus logros- esta carencia de sentimientos. La muchacha es una víctima más, pero este hecho no entusiasmó demasiado al público. Neville no sólo tropezaría con esta falta de entusiasmo sino con el Sindicato Nacional del Espectáculo, que no le apoyó como él esperaba. Es lógico, ya que *Nada* se

erigió en un relativo contrapunto al triunfalismo oficial³⁶². El film refleja la historia de un desencanto, deja entrever los resquicios de una realidad sórdida y eso difícilmente podían aceptarlo los defensores del Régimen. En cualquier caso, aunque en el universo de comedias ligeras e ingeniosas del realizador no cuajara el retrato psicológico de una mujer fracasada, los modelos femeninos que aparecen en *Nada*³⁶³ son eslabones trascendentes de la cadena de personajes diseñados por Neville en los cuarenta.

Arquetipos femeninos que desembocarán en la siguiente década en el personaje de Adela, la protagonista de *El Baile*. En esta película Conchita Montes representará a una mujer colmada por los halagos de dos hombres: su marido, del que se siente enamorada, y el amigo de éste, que siempre la quiso. Sin embargo, pasado un tiempo, ella descubrirá que el ideal doméstico no la colma y decidirá romper con lo establecido. El film es el retrato de un personaje femenino inteligente e independiente, cuyos impulsos son frenados, o más bien penalizados, teniendo en cuenta el punto de vista de la moral vigente, por una enfermedad terminal. Sin duda en este film se refleja un personaje femenino en el que Neville apunta otro talante, otra forma de ver vida y de hacer cine.

³⁶² Recordemos que entre 1947 y 1952 en CIFESA se impuso un ciclo de películas de evocación histórica como *La princesa de los ursinos*, *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla* o *Alba de América*. Este ciclo respondía a necesidades doctrinales y comerciales, así como a la dura competencia mantenida con la productora de Cesáreo González. La película *Nada* fue, por lo tanto, un hecho aislado considerando la temática general de CIFESA y los nuevos objetivos que se habían planteado como salida de la crisis comercial y económica de la empresa. Ver FANÉS Félix, *CIFESA, La antorcha de los grandes éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981, p. 150.

³⁶³ Ver ROCA GIRONA, Jordi, *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid, Ministerio de Educación y cultura, 1996.

4. Mujeres presas del estereotipo. Un recorrido por los principales modelos en el cine español autárquico.

Una de las tendencias del celuloide de los años cuarenta fue construir imágenes femeninas en un marco de estereotipos fijos. Con ello el Régimen pretendía definir el modelo de feminidad desde una perspectiva esencialista. No obstante, el público asumió que la mayoría de esos estereotipos, aunque eran utilizados por el franquismo para construir patrones de conducta ortodoxos, poco o nada tenían que ver con la realidad.

En este sentido, en las interpretaciones de las primeras actrices y en las de reparto proliferaron cinco grandes grupos de papeles: a) las reinas del hogar; b) las solteronas; c) las santas, pecadoras y arrepentidas; d) las vampiresas y e) las folclóricas.

Veamos ahora las peculiaridades de cada uno de estos estereotipos.

4.1. Las reinas del hogar

Ya hemos hecho referencia indirecta a este arquetipo, el de “reina del hogar”, cuando desmenuzábamos el epígrafe dedicado a una de las películas paradigmáticas del franquismo: *Raza*. Si hablamos de ella como pionera de este grupo arquetípico, es porque somos conscientes que dicho modelo se divulgará en un buen número de films que contaron con esas imágenes estereotipadas: *Sabela de Cambados* (1949), *De mujer a mujer* (1950) y *Mariona Rebull* (1947) constituyen relevantes exponentes. En estas películas se recrea el modelo de mujer esposa-madre-ama de casa, socialmente aceptado pero que sin embargo no garantiza la felicidad personal. Ese “ser para los otros” conlleva una alta dosis de anulación de los propios intereses, en función de los ajenos, aun cuando pueda suponer, como contrapartida, el ejercicio de cierta autoridad doméstica. De hecho, las mujeres actuaban en el núcleo familiar cuando aparecían fisuras y

adoptaban las medidas oportunas, no siempre exitosas, con vistas a restablecer la armonía o la convivencia.

Aunque el cónyuge masculino solía ponerlo difícil a base de infidelidades, la heroína, de una forma u otra, aparentemente salía triunfante, debido a que la mentalidad social dominante, impregnada por la moral católica, demandaba el perdón del prójimo. El tratamiento cinematográfico otorgado a estos personajes femeninos hacía que fueran “señoras de”, ubicadas en las capas sociales de la burguesía y casi siempre con una situación confortable proporcionada por un marido rentista, comerciante, o que había triunfado en su profesión. Dependían de él y se adaptaban, por tanto, a las normas de la estructura patriarcal. En la descripción de este arquetipo no se concibe a una mujer que no sepa desempeñar las tareas domésticas, aunque a veces delegara las mismas en el servicio. En *Las aguas bajan negras* (1948) Carmina (Charito Granados) aparece cosiendo acompañada por un personaje masculino. Éste, para iniciar la conversación, pronuncia una frase que no tiene desperdicio, ya que refleja la mentalidad dominante: “La aguja es como un pequeño corazón que Dios puso entre los dedos de las mujeres. Siempre ágil, con un latido nervioso, dispuesta siempre a acudir a nuestros desgarrones”.

Las “reinas del hogar” de la década de los cuarenta viven para satisfacer, en la medida de lo posible, al cabeza de familia, dándole hijos que acreditaran su virilidad, criándolos y educándolos en los principios del nacional-catolicismo. Los espacios exteriores que frecuentan son la iglesia, el teatro y la ópera fundamentalmente, ya que la tertulia femenina, centrada en la crítica social, popularmente conocida como “chismorreó”, solía tener lugar en el hogar. Todo ello configuraba un sistema de vida enclaustrado cuyo principal objetivo era mantener la buena reputación y el prestigio en el entorno social.

En la película *Teatro Apolo* (1950), con guion y dirección de Rafael Gil, distinguimos, al margen de uno de sus grandes objetivos: la glorificación del “género chico”, la presencia del estereotipo femenino que nos ocupa, que presenta características singulares dignas de análisis. Los protagonistas son Celia Morales y Miguel Velasco, interpretados respectivamente por la acreditada cantante María de los Ángeles Morales y uno de los galanes más seductores y populares de la época, el mejicano Jorge Negrete. Celia es una corista del teatro Apolo de quien Miguel se enamora, pese a que en la fase que ocupa el proceso de conquista se aprecia con claridad la nula reputación de las mujeres que trabajaban en el mundo de las bambalinas. De hecho, en el espacio fílmico queda reflejado un público mayoritariamente masculino que expresa frases del tipo: “Aquí lo interesante empieza después de la función”. O bien: “¡Qué más da el espectáculo! ¡Lo importante son las coristas! Cuando a Miguel le preguntan: “¿Le interesa la corista?”, él responde: “No, me interesa Celia, la mujer”. Incluso el padre de Miguel visita clandestinamente a la actriz para disuadirla de que abandone a su hijo.

Para no adulterar los moldes éticos del franquismo el protagonista escoge en su cita nocturna a la corista más casta (ella no es como las otras), requisito indispensable para contraer matrimonio y formar la pareja artística de más éxito. Todo parece ir sobre ruedas hasta que llegan los hijos. Celia decide dejar su profesión y asumir el obligado rol de “reina del hogar”. A partir de aquí surge con fuerza la doble moral: Miguel miente a su mujer y le es infiel con la corista que suple a Celia en el teatro, Elena Ramos, interpretada por María Asquerino, un comportamiento que no sólo puede apreciarse en el franquismo sino en otras épocas históricas. La condena de la lujuria, la infidelidad matrimonial y el adulterio tiene dos

varas de medir: permisiva para los hombres y muy exigente para las mujeres, cuya reputación queda cuestionada de por vida.

En esta historia, Celia descubre enseguida el engaño de su esposo, pero decide aceptar el desliz masculino y piensa que llegará un momento en que se restablezca de nuevo el orden conyugal. Miguel, con el cabello canoso, prueba del paso del tiempo, está a punto de marcharse de gira con Elena, cediendo a sus deseos, y Celia intenta salvar su matrimonio con comentarios tan significativos como estos: “Te será difícil encontrar a alguien que prepare el equipaje mejor” o “Tu familia no te ha fallado nunca”. El marido, justo antes de irse, echa un vistazo al álbum familiar y este hecho le hace recapacitar. Entiende que debe abandonar su proyecto y restablecer la armonía conyugal. La esposa, resignada a la mentira durante muchos años, consigue tardíamente un “final feliz” basado en arrepentimiento del hombre, que reconoce su error y declara que Celia era, en realidad, el amor de su vida.

Un caso extremo de resignación lo apreciamos en la película de Julián Torremocha *Un alto en el camino* (1941). La relación adúltera que inicia el campesino Juan Francisco con la artista de variedades Soledad (Lola Flores) hunde en la más profunda humillación a Rosalía (Mary Delgado), que no puede disponer de los bienes familiares, ya que su marido prefiere satisfacer las demandas económicas de la artista. Juan Francisco repudia a su mujer e hijos, a los que deja sin hogar, mientras recibe cartas de su esposa rogándole que regrese con su familia (“Voy a escribirle por última vez. ¡Dios le ablande el corazón!”), y contempla el ridículo enfrentamiento de ambas mujeres cuando Rosalía se presenta en la ciudad con una imagen excesivamente paleta y lanzando mensajes del tipo: “Usted es una cualquiera y yo una señora. Deje en paz a mi marido”. El campesino no se inmuta y continúa con la artista. Cuando se arruina del todo y vuelve

cabizbajo, su mujer escucha la declaración de arrepentimiento más cursi, desapropiada, desde el punto de vista narrativo, y ridícula de la historia del cine español: “Soy como aquel peregrino que, en el resplandor del día, ante su luz se confía y hace un alto en el camino. ¿Me perdonas?” A lo cual responde la campesina sin dudar un ápice: “¡Cómo no voy a perdonar, siendo madre!” Por extraño que parezca la situación matrimonial se restablece y, con ella, el patriarcado, que sitúa de nuevo a Rosalía como “reina”, esta vez empobrecida, del hogar.

4.2. Las solteronas

Un contrapunto al arquetipo anterior lo encontramos en el papel de la “solterona”. Este estereotipo no fue el preferido por el cine patrio pero su proyección en la pantalla, al margen de las apariciones saldadas casi siempre en papeles secundarios y en clara alusión a la esfera cotidiana, fue eficaz y lograda. El término “solterona” es despectivo y discriminatorio, en justa correspondencia con la definición del objeto que describe. Hablamos de mujeres poco agraciadas físicamente, ligadas de por vida a una idea de castidad a la que deben rendir culto, ocultando cualquier rastro de posibles deslices o de fallidas aventuras amorosas. Mujeres sufridoras, rechazadas por una sociedad hostil.

Era el cartel de “buena reputación” el que les posibilitaba ser toleradas, pero no aceptadas. Los rasgos que constituyen la “esencia” de la solterona desataban un rechazo mental colectivo. De hecho, era tildada de “beata”, “fea” o “masculina”, revelando la crítica femenina hacia ella más agudeza que la masculina, tal vez porque ser una “solterona” constituía una de las peores pesadillas a que podía verse sometida una mujer. En realidad, el estereotipo encajaba con la educación mojigata que impartían diversas instituciones religiosas. Algunas mujeres albergaban tanto temor al sexo que llegaron a rechazar el matrimonio. Por otro lado, un noviazgo casto y

duradero hacía peligrar la virginidad, mientras que las reiteradas respuestas negativas de una “estrecha” podían provocar el cansancio de muchos hombres y quebrar su paciencia. El rechazo masculino de la “solterona” se debía, a veces, a la percepción de sus escasas muestras de feminidad: indumentaria excesivamente sobria, pelo corto, ausencia de maquillaje y adornos, rechazo de las tareas domésticas, o al hecho de ser considerada una “marisabidilla” dispuesta a poner en tela de juicio el modelo normativo de feminidad.

La película *Altar mayor*, de Gonzalo Delgrás (1943), inspirada en la obra de igual nombre de Concha Espina, adaptada por Margarita Robles, esposa del director, representa uno de los ejemplos más singulares de solterona y refleja alguna de las características citadas con anterioridad: una mujer larguirucha, poco agraciada, desgarbada, que se siente rechazada al no encontrar ningún vínculo de afecto en los hombres. Su función de carabina propaga aún con más intensidad su desprestigio social, ya que controla todo lo que se “cuece” desde el punto de vista sentimental, algo que la posterga en el “mercado matrimonial”. En este film el personaje femenino se esmera en ayudar a la única persona que le ha brindado respeto y algo de cariño, una chica pobre (Maruchi Fresno), que anhela casarse con un galán insensible, adinerado y de conducta deplorable que corteja a una rica heredera, Leonor, interpretada por María Dolores Pradera, muy segura de sí misma debido a su alto estatus social. Pero el “poder mariano” pone las cosas en su sitio y la aspirante pobre acabará emparejándose con un joven noble y bondadoso. Esta solución, que parece un premio, se convierte sin embargo en un severo castigo afectivo, ya que la chica continuará enamorada del personaje rico. Este final no es el peor si se tiene en cuenta cómo termina “la mala” de la película. Quien abusaba de su situación y humillaba a la solterona muere, de acuerdo el recurso habitual aplicado por

los guionistas a las mujeres que no se adecuan al prototipo ideal de feminidad.

María Isbert interpretó reiteradamente el arquetipo de la solterona en el cine. Le preocupaba el encasillamiento, pero no pudo evitarlo. Fue secretaria estirada, profesora intransigente, criada metomentodo o pariente incompetente. Toda una gama de personajes solitarios, acentuados a veces por algún defecto físico. Incluso cuando representaba a mujeres casaderas su papel adquiría comicidad. Esta actriz es un claro ejemplo de la supeditación de su talento a un estereotipo que le impediría construir otros retratos femeninos, debido a que tanto los productores y realizadores como el público la asociaban al papel que representó con más frecuencia.

Por ejemplo, en *El camino de Babel* (1944) tres licenciados en medicina hacen un pacto para casarse sólo en el caso de toparse con una rica heredera. María Isbert interpreta a la poco agraciada y cursi Cloti, que se ilusiona con César (Alfredo Mayo). Éste desiste de sus interesados planes cuando sucumbe ante Laura (Guillermina Grin), antigua novia que hace gala de todo su poder de seducción para que él vuelvas a caer en sus redes. Otros títulos significativos en los que intervino la actriz fueron *Botón de Ancla* (1947), *Ronda española* (1951) y *La vida empieza a medianoche* (1944).

En páginas anteriores hemos hablado de algunos personajes femeninos agraciados pero que se quedaban, debido a la fatalidad, para “vestir santos”. Manuel Mur Oti recrea en la película *Cielo Negro* (1951) la historia de Emilia, inspirada en el cuento “Miopita” de Antonio Zozaya. Se trata de una joven que trabaja como dependienta en un taller de modas, sobreviviendo de forma precaria con su madre en un piso humilde del viejo Madrid. Roba un vestido para acudir a la invitación del contable Ricardo Fortún, del que está enamorada, y es víctima del engaño y el infortunio al

perder el empleo, a su madre y casi la visión. La protagonista, interpretada por Susana Canales, decide suicidarse, pero cambia de opinión al escuchar las campanas de una iglesia cercana. El hecho de que la tragedia no se produzca no evitará, desde el punto de vista semiológico, la pesada carga que encierra el comentario “soltera para los restos de su vida” que la sociedad de los años cuarenta aplicaba a este estereotipo.

El inicio del film conduce al espectador hasta un pájaro enjaulado en la vivienda de Emilia, signo que “habla” del modo de vida claustrofóbico de madre e hija. El defecto físico que sufre la protagonista es una ceguera que irá incrementándose paulatinamente a lo largo de la película, un problema de visión que se corresponde también con un *modus vivendi* cerrado y oscuro, un círculo que engulle a Emilia desde su hogar al taller, cuya dueña es implacablemente despiadada, y desde allí, una vez acabada la jornada de trabajo, a la casa. Por ello necesita soñar despierta y materializar sus ilusiones: enamorarse y casarse. Al tejer los hilos de su futuro sacrificará aún más su vista con las traducciones que realiza para Ricardo Fortún (interpretado por Luis Prendes), que es el hombre con el que pretende compartir la vida. Cuando él le dice: “Ponte guapa y nos vamos esta noche a la verbena”, esa belleza externa que se le exige a la mujer será determinante en su destino. Emilia se apropia indebidamente de un vestido del taller y procura prescindir de sus indispensables gafas, que le afean el rostro. Pero su felicidad en la verbena se interrumpe cuando empieza a llover, el vestido se ensucia y sus gafas son pisoteadas. Pierde al hombre que ama y también su empleo cuando se descubre la sustracción del traje.

Lola, antigua novia de Fortín, le da a Emilia una dirección falsa cuando éste se instala en Valencia. Al recibir las cartas, urde un plan de engaño consistente en contestarle a través de un bohemio trasnochado y

proponerle boda. Cuando Emilia descubre la mentira, reconoce que sus ideales son inalcanzables y que vive en un mundo completamente cerrado y asfixiante, común a muchas mujeres de su época³⁶⁴. Entonces toma la decisión de suicidarse. Justo antes de hacerlo, como hemos apuntado, las campanas de una iglesia la hacen recapacitar. Mediante un *travelling* ejemplar -una de innovaciones técnicas de la década- el público contempla a la protagonista, que se dirige angustiosamente hacia el templo. ¿Qué sentido tiene este final? Desechada la idea del suicidio, el recinto religioso ofrecerá amparo a Emilia. El sistema de signos: misal, rosario y velo, era incompatible con el deseo sexual femenino. La salida de la protagonista es rezar y resignarse, ya que la “liberación” atribuida al matrimonio no llegaría. Emilia estaba destinada a permanecer soltera toda su vida.

4.3. Santas, pecadoras y arrepentidas

Ya hemos señalado en capítulos anteriores, basándonos en la clasificación de José Enrique Monterde³⁶⁵, que el cine autárquico no fue demasiado prolífico a la hora de realizar películas protagonizadas por clérigos y religiosas. Habrá que esperar a la década de los cincuenta para ver películas de sacerdotes, monjas, santos y santas. El éxito de algunas producciones foráneas de contenido religioso protagonizadas por famosas estrellas en la década de los cuarenta³⁶⁶ debió influir en la decisión de los

³⁶⁴ A lo largo de la historia los discursos del poder. han conducido a los hombres a producir y a las mujeres a (re)producir; no sólo en un sentido físico sino educativo e ideológico, fijando modelos y creencias. Ver GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “Travelling sobre un cielo negro” (ponencia), Internet, www.uc3m.es

³⁶⁵ MONTERDE, José Enrique, “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en VVAA, *Historia del Cine Español*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 230.

³⁶⁶ He aquí algunos ejemplos: Jennifer Jones: *La canción de Bernardette*, 1943; Ingrid Bergman: *Las campanas de Santa María*, 1945; Deborah Kerr: *Narciso Negro*, 1946; Bing Crosby: *Siguiendo mi camino*, 1944; Spencer Tracy: *Forja de hombres*, 1938; Gregory Peck: *Las llaves del reino*, 1944, entre otras películas.

cineastas españoles de vestir con hábitos a los actores y actrices nacionales en la década posterior.

No obstante, antes de que el *star system* de CIFESA tomase los hábitos, y al margen de influencias foráneas, la religiosidad como virtud que dignificaba a las mujeres constituiría un paradigma básico para la construcción de numerosos papeles femeninos. Pero habría que matizar algunas cuestiones. Para empezar, los estereotipos religiosos quedaban reducidos al marco del catolicismo ortodoxo. Jesucristo, María y un sinfín de santos/as intermediarios/as, guiarán a las mujeres por el buen camino y serán determinantes en su destino vital. Curiosamente, un buen número de advocaciones estaban relacionadas con la región o ciudad de pertenencia, reflejando este hecho una concesión a la diversidad regional y local en el marco de la unidad indisoluble de España, a la que correspondería, más allá de las advocaciones, sólo un Dios, sólo una Virgen³⁶⁷.

La iglesia católica reprimió por igual las ideas ateas y las vinculadas a otras religiones. Pero si las mujeres, en cuyas manos estaba la reproducción social, eran profundamente católicas no tendrían problemas para vencer al enemigo infiel. Uno de las películas que proyecta esta concepción de forma clara, reflejando el poder de la Iglesia en la sociedad española, es *La dama del armiño* (1947). Ambientada en una época glorificada por el franquismo, el reinado de Felipe II, en la cinta un joven judío, Samuel Hebraím, se enamora a primera vista de Catalina, la hija del Greco, que contempla la procesión del hábeas desde una ventana. Samuel tropieza con la justicia católica, plasmada en la imagen de la Inquisición, por ser extranjero, practicar otra religión y haber cometido el delito de herir

³⁶⁷ Por ejemplo, la Virgen del Pilar (Zaragoza) y la Moreneta (Barcelona) en *Agustina de Aragón*; la Virgen de Covadonga (Asturias) en *Altar Mayor*; Jesús del Gran Poder (Sevilla); Virgen de la Macarena (Sevilla); Virgen del Rocío (Huelva) en el *Cristo de la Vega*.

a un noble español que también pretende a la misma mujer. A pesar de su imagen y modales acentuadamente religiosos, Catalina esconde a Samuel en su casa, burla así a la justicia y sucumbe sexualmente a los encantos del judío, quedando embarazada. Este modo de actuar hubiera supuesto, en circunstancias normales, un descrédito total, pero su alto linaje y sus vínculos con el catolicismo se convertirían en preciados avales del personaje femenino. Los guionistas de la película, los hermanos Fernández Ardavín, y el director Rafael Gil, planificaron un final feliz encontrando una salida airosa y previsible: la conversión de Samuel al catolicismo. Las palabras de Catalina no dejan lugar a dudas:

“Tened fe en que resplandecerá vuestra inocencia. Yo se lo pido a Dios constantemente, a este Dios mío que es el vuestro, porque habiendo uno sólo para todos los seres, vela también por los que dudan de él. Pero vos ya no dudaréis. Arrodíllate y recemos el padre nuestro...”

Pero más allá de su conversión, Samuel Hebraim debía demostrar que no había tenido, ni tenía, ningún tipo de relación con una esclava morisca, Jarifa (Alicia Palacios), que fue capaz de entregarse a un guardia de aspecto repugnante para estar con aquél en la cárcel. El personaje de Jarifa no queda bien perfilado en un guion que pretende hacer ver al público el amor platónico de la discípula de Alá hacia el judío, pero que en realidad transmite la posibilidad de haber vivido una pasión con anterioridad. De lo que no hay duda es que Jarifa, siendo extranjera, de religión musulmana y estando proscrita moralmente desde la óptica católica, está condenado de antemano. Por lo tanto, se cumple lo que prevé el público desde un principio: la trágica muerte de la morisca en forma de suicidio.

Una de las obsesiones del cinema franquista fue encubrir en las pantallas cualquier “desliz” femenino si las mujeres vivían lejos de su

cónyuge o le perdían para siempre. Así, en *Las aguas bajan negras* (1948), un capitán carlista (Raúl Cancio) intenta reunirse clandestinamente con su mujer, Beatriz (Mary Delgado), hija de un coronel isabelino (Manuel San Román) con la que se casó en secreto. La extremada sutileza con la que el director, José Luis Sáenz de Heredia trata el tema, provoca que el público se haga a la idea desde el comienzo del metraje de que el guion encierra un asunto peliagudo. El embarazo se sugiere cuando la cámara recoge a los enamorados y muestra un primer plano de Beatriz, radiante e inclinando la mirada hacia abajo. Después ella coge la mano del capitán y el plano se traslada a la espalda de la mujer, distinguiéndose cómo el capitán descubre su paternidad. Temeroso de ser descubierto, huye, siendo alcanzado por los militares isabelinos que le dan muerte. Beatriz enviuda. Su hija, una de las protagonistas de la historia, será entregada a dos campesinos para que la críen. Así, en consonancia con los cánones de la dictadura, se evitaba el rechazo social y se conseguía un aceptable nivel de aceptación.

Tanto en ésta como en otras películas de ambiente rural filmadas en la primera etapa de la dictadura se percibe el asfixiante entorno que rodea a las mujeres. El film más elocuente en este sentido es el auto *remake* de Florián Rey: *La aldea maldita* (1942)³⁶⁸. La indumentaria femenina, es decir, el traje típico salmantino, tiene gran simbolismo en la cinta. El color negro es el principal aliado de la protagonista. Cada plano propaga una discriminación de género casi desproporcionada, trasladando el

³⁶⁸ Las dos versiones de *La aldea maldita* realizadas por Florián Rey cosecharon un enorme éxito e incluso el reconocimiento internacional. A pesar de que nos haya servido para mostrar una situación tan delicada del ambiente femenino rural, sería injusto no reconocerle esos méritos técnicos que le dan tanto prestigio en la historia del cine español: "...La segunda versión de *La aldea maldita* es, otra vez el alza. Ya les he contado _por boca de Florián_ que tuvo premio en la "Mostra" de Venecia, y el primero de los que ese año discierne el Sindicato Nacional del Espectáculo. Es obra estimabilísima; es, ciertamente, una película admirable, pero sólo la perjudica el inesquívale recuerdo de la primera versión..." BARREIRA, *Biografía de Florián Rey*, Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968, p. 135.

maniqueísmo político de la época a una concepción maniqueísta de las relaciones entre los sexos donde el bien –lo masculino- se enfrenta al mal –la feminidad-. Acacia (interpretada por Florencia Bécquer) deseaba acompañar a su esposo camino de la inmigración, tras una racha de malas cosechas. Pero su marido, Juan (Julio Rey De las Heras), se niega rotundamente diciendo: “la vida de la ciudad es difícil para una mujer. Dentro de un año me reuniré con vosotros”. Juan no imaginaba que su mujer le desobedecería, siguiendo el consejo de una amiga.

Casualmente la pareja se encontrará en un cabaret de Salamanca. A partir de ese momento el público asistirá a un buen número de secuencias simbólicas que proyectan el destino de esta mujer rural. En principio, ella se niega a volver, pero su marido la saca de allí arrastrándola como a un animal. Después la obliga a mentir a su padre ciego, artífice del estatus de Juan. Ella permanecerá en casa hasta que su suegro muera, siéndole prohibido hasta mirar a su hijo. Cuando muere el anciano Acacia cumple la orden de su esposo y vaga por el pueblo, rechazada y señalada por todos, llegando a mendigar. El final no es nada sorprendente. Ante la mirada de la gente e inmersa en un *vía crucis* particular, Acacia se dirigirá a la iglesia con lágrimas en los ojos, escuchando unas campanas que vaticinaban algo bueno para ella, tras haber pagado duramente su pena. Su entrada y salida de la iglesia se acompaña con contraplanos de su esposo enunciando frases del tipo: “Si la iglesia le abre las puertas, nosotros no debemos ser menos”. O bien: “Somos felices porque la cosecha nos ha respondido. Debemos ser buenos”. En la última secuencia, Acacia observa que su marido le aguarda fuera de casa, ante los ojos de todos, con una silla y una palangana. Él se sienta y ella le lava los pies. Florián Rey se inspira en la Biblia para reflejar una versión *sui generis* de la Magdalena arrepentida. Una vez más, al

hombre se le asigna un rol justiciero y, a la vez, pretendidamente bondadoso.

A pesar de la clasificación de muchas películas como “católicas” (la mayoría lo eran o tenían que serlo), hubo muchas cintas que escaparon de ese ámbito, fundamentalmente la mayoría de las comedias de evasión rodadas en Barcelona. Las películas que giraban en torno a la etiqueta de “católicas” abordaron plurales estructuras temáticas y trataron diferentes peculiaridades del estereotipo femenino. En principio, hay que consignar los films que muestran a las mujeres que habían sufrido algún revés en sus vidas: engaño del marido, enfermedades, repulsa social, cargas de culpabilidad que pertenecían a otros, deshonra y desconsideración en su entorno. Estas, al buscar refugio en Dios o encomendarse al mismo experimentarán un cambio satisfactorio en sus vidas, o bien se librarán de la tragedia. Las películas *Porque te vi llorar* (1941) y *Cielo Negro* (1951) constituyen claros ejemplos de estas propuestas. En la primera, el director y guionista Juan de Orduña modela un arquetipo femenino que encaja perfectamente en el primer apartado. Su protagonista, María Victoria (la actriz Pastora Peña), hija de marqueses, estaba a punto de contraer matrimonio con un ingeniero llamado José Ignacio, asesinado durante la guerra civil por los milicianos. El problema se agrava cuando María Victoria es violada por otro miliciano, queda embarazada y es rechazada por la gente de su condición social: aristócratas que frecuentan balnearios donde los hombres hablan de política (por ejemplo, la situación en África) y las mujeres comentan que nunca pasa nada, haciendo punto. El único consuelo humano lo encuentra en su ama, que velaría por ella desde que era niña.

Ni por asomo la película muestra el más mínimo acercamiento a una posible salida para esa delicada situación. Las visitas y peticiones

constantes de María Victoria a la Virgen del Carmen, acompañada de su hijo, tendrán una recompensa divina con la llegada de un mutilado nacional laureado en el cerco de Oviedo, que exhibe una estética falangista en su primera aparición, y se muestra dispuesto a hacerse cargo de la criatura como padre. La película refleja los derechos de padres y maridos sobre las mujeres y la angustiosa situación de la protagonista, que pretende huir al extranjero y necesitar la autorización marital. Aunque la frase final de José (interpretado por Luis Peña) es: “Así somos los asturianos y los soldados de España”, el personaje, cuyo nombre ofrece un paralelismo con el de San José, representa una solución para María Victoria por ser una buena creyente.

Otro grupo de obligada referencia es el constituido por los films cuyos papeles femeninos representan a mujeres que han sufrido algún tipo de rechazo o de crítica por estar encomendadas a Dios desde muy jóvenes, o comprometidas con él de por vida, siendo precisamente esta condición la que las hará salir triunfantes ante los demás. Es el caso de *Reina Santa*, en 1947, que ya hemos analizado anteriormente.

En conexión con este grupo se encuentra el estereotipo de las novicias hermosas y con excelentes valores cristianos, que no son conscientes de sus auténticos sentimientos. Novicias que, a la larga, descubren que el amor humano es más fuerte en ellas que su vocación religiosa. Pero este hecho les producirá remordimientos, rupturas interiores y la sensación de obrar de manera inadecuada. En ocasiones, superan la tentación y son fieles a su vocación. Pero la cinta *Cuatro mujeres* (1947) refleja lo contrario: Si Dios no las ha destinado al convento es porque deben dar ejemplo como buenas cristianas en su vida matrimonial. El sacerdote admitirá y bendecirá la sagrada unión, como se refleja en *La hermana San Sulpicio* (versiones de 1927, 1934 y 1952).

Una relación peculiar con Dios es la que mantienen las mujeres catalogadas como “de mala vida”. Aquí nos encontramos con una diversidad de casos y matices. Por ejemplo, las mujeres que llegaban a esa situación por una extrema necesidad económica o por ser víctimas de un acto vil. La vida las había tratado injustamente, pero su buen corazón y una correcta orientación del entorno afectivo las hacían claudicar conduciéndolas al arrepentimiento que les permitiría acceder al matrimonio (*Malvaloca*, 1942), o alcanzar la paz interior justo antes de morir, si previamente su maldad había traspasado los límites de lo permitido: *Balarrasa*, 1950.

Lo cierto es que nadie que acudiera a contemplar *Malvaloca* podía creer que Amparito Rivelles hubiese ejercido el más antiguo de los oficios. Si en alguna ocasión el cine español fue tachado de “socialmente falso”, esta acusación no puede defenderse con películas de este tipo. Habría que subrayar más bien el valor testimonial de la cinta a la hora de exponer los comportamientos patriarcales. El padre suele amenazar a la hija o intenta quitarse un problema de encima enviando a “la soltera” al convento, uno de los lugares más respetables para las mujeres en los años cuarenta. Que un lugar de culto se considerara una cárcel de mujeres proyecta una contradicción ignorada por la censura.

La misma Amparo Rivelles, una de las actrices más versátiles de entonces, interpretaría también a una heroína víctima de las circunstancias adversas que lucha contra lo imposible en *El clavo* (1944). El film de Rafael Gil presenta, en una atmósfera cercana a las películas creadas por Hitchcock, una historia de amor entre el juez Zarco y Blanca, personaje poco creíble, ya que, pese a su culpabilidad, figura como una mujer bondadosa, inocente, dolida e incomprensida. Pero una cosa es la interpretación de la actriz, que tiene la obligación de hacer creíble lo

increíble, y otra es el “engaño” al público espectador mediante la plasmación de un personaje femenino nada veraz, tanto en lo que se refiere al guion como a la estética cinematográfica. Un juego de espejos. Al parecer, el *star-system* de CIFESA sentía la obligación de promover y lucir a sus estrellas ante cualquier circunstancia, incluso en contra del dictamen del guion.

4.4. Las vampiresas

Debemos empezar este apartado con una pregunta: ¿Existieron *mujeres vamp* en el primer cine franquista? En principio cabría pensar que no, teniendo en cuenta la preponderancia del nacional-catolicismo en el periodo autárquico. Sin embargo, si analizamos el celuloide de aquellos años más profundamente la pregunta inicial tiene que ser contestada de forma afirmativa.

La mujer como objeto de deseo es un arquetipo clásico, no sólo del cine que nos ocupa sino también del resto de filmografías internacionales. En la mayoría de los casos ese objeto de deseo deriva hacia la *Femme fatale*: amante, seductora, desenvuelta y, sobre todo, destructora de las convivencias honestas. La mujer “negra” por excelencia, espejo de heterodoxias y supuestas maldades. A veces, el encasillamiento de una actriz en estos papeles se proyectaba en la vida real, en la medida que se la relacionaba con asuntos turbios y oscuros, hecho que provocaba la envidia de las “honradas”. El motivo no era otro que tener acceso al deseo prohibido, aunque éste fuese fugaz y las mujeres terminaran malparadas. El arquetipo de la *mujer negra*, en el que encaja *la vamp*, ha sido utilizado en la historia de la cultura occidental para representar el amor profano, desvelando estos elementos simbólicos una necesidad de reordenar y jerarquizar la realidad social a través de la construcción y problematización de la sexualidad y la afectividad. El miedo a la transgresión, el

establecimiento de códigos de conducta que alientan la doble moral, la manifestación de las diversas formas del deseo, se hunden en los substratos de la cultura patriarcal y condicionan el comportamiento amoroso.

A grandes rasgos podemos sintetizar los discursos sobre la sexualidad en dos grandes apartados: la sexualidad reproductora y la sexualidad transgresora. La institución social del matrimonio es definida a partir de conceptos biológicos y ontológicos. Los sentimientos y la voluptuosidad son, para pensadores como Shopenhauer y von Hartmann, simples medios para la realización de ese fin inconsciente. La sexualidad reproductora procura hijos que serán en el futuro una fuerza de trabajo y que representarán una fuente de estatus para las mujeres que han renunciado a sus pretensiones sociales o intelectuales. La sexualidad transgresora postula, por su parte, que ahogar las pasiones es ir contra la naturaleza, idea que enlaza con la defensa de la liberación de las mujeres y la reorganización de las relaciones sociales y familiares, en plena efervescencia en numerosos países desde comienzos del siglo XX. En el cine, estos personajes femeninos solían desaparecer de la narración cuando el orden cristiano se restablecía. En circunstancias normales la *vamp* nacional tenía un final trágico, al más puro estilo de las representantes del cine negro americano: Gloria Graham, Lauren Bacall, Gene Tierney o Barbara Stanwick.

El cine de “la victoria”, fiel a los ideales franquistas, no podía dar prioridad a mujeres de semejante condición. Contemplar en la pantalla la trayectoria de una prostituta era impensable. Las relaciones sexuales se camuflaban como si fueran únicamente de amistad. No obstante, y pese a los esfuerzos de la censura, estos papeles se colaron en numerosas películas. Entre las actrices que desempeñaron esporádicamente el arquetipo de mujer *vamp* podemos recordar a Florencia Bécquer, actriz

argentina que fue pionera en la interpretación de este papel tras la guerra civil, ya que, durante la República, en la fase en la que el cine aún no era sonoro, tuvo bastante éxito en España. *La aldea maldita* (1942) fue su testamento cinematográfico. Hemos de citar también a una incipiente actriz, Lola Flores, que en la película *Un alto en el camino* (1941) interpreta a una artista de corte casquivano llamada Soledad, una seductora que induce a un honesto labrador manchego a abandonar a su mujer e hijo. Otras actrices que dieron vida a personajes considerados heterodoxos fueron Ana Mariscal en *La florista de la reina* (1940) y María Asquerino en *Teatro Apolo* (1950). Pero si se quiere hablar de auténticas *vamps* hay que recordar el “triunvirato rubio” citado por Terenci Moix³⁶⁹ e integrado por Mary Martín, Mercedes Vecino y Silvia Morgan. Rubias platino que pusieron de moda el peinado topolino “Arriba España” y que interpretaron a mujeres adúlteras o de armas tomar conscientes de sus actos en películas como *El escándalo* (1943), *El pobre rico* (1942), *Reina Santa* (1947) o *Noche sin cielo* (1947). Muchos de estos papeles eran secundarios, pues todo lo relacionado con el “pecado” debía carecer de excesivo protagonismo y no podía ser objeto de un análisis profundo en las pantallas.

Mención especial merecen las apariciones en los últimos años de la década de la actriz mexicana María Félix (*Mare Nostrum* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949), *La noche del sábado* (1950) y *La corona negra* (1950). Esta estrella constituye un caso singular ya que sus personajes, aunque no acaben bien, ofrecen la peculiaridad de dominar la situación. Su imagen *vamp* era una de las pocas que irradiaba superioridad en el entorno masculino filmico durante la primera década de la Dictadura. *Una mujer cualquiera* (1949) es quizá su película más significativa. El director,

³⁶⁹ MOIX, Terenci, Cine moderno y español (Cap. 38) en: La Gran historia del cine, ABC, p. 1941

Rafael Gil, llega a invertir los arquetipos durante el rodaje masculinizando el término *vamp*. Luis, el personaje interpretado por Antonio Vilar, intenta manipular a Nieves (María Félix), mujer de pasado turbio, aunque regenerada. Pese a que Luis la engaña y utiliza, ella no se deja dominar y acaba con él en un claro paralelismo con el cine negro americano³⁷⁰.

Otro caso digno de mención es la irrupción de una joven Sara Montiel, que en películas como *Bambú* (1945), *Mariona Rebull* (1947) y *Locura de amor* (1948), empezaría a perfilarse como el estereotipo erótico que llegó a ser en la siguiente década, convirtiéndose en el objeto de deseo por excelencia del cine español durante el franquismo. Según Marta Belluscio³⁷¹, estos prototipos femeninos eran “pérfidos”, pero atraían. Su rebeldía y falta de arrepentimiento deparaba a los personajes el peor de los finales, ya que en el plano de las representaciones eran las únicas que se oponían al sistema.

Las actrices que los interpretaban procedían en muchas ocasiones de los escenarios teatrales. A veces la propia clase política que dirigía el Sindicato Nacional del Espectáculo las consideraba unas cazafortunas ambiciosas dispuestas a todo por salir de un entorno económico-social asfixiante.

³⁷⁰ María Félix desprendía una coincidencia curiosa entre los personajes que interpretaba y su realidad profesional. La diva mexicana firmaba contratos que la supeditaban a las órdenes de los principales directores franquistas, pero, según esos directores, imponía demasiadas exigencias, y les desquiciaba que les introdujese en su terreno. “En España se criticaría el supuesto abuso que María Félix hizo de su vestuario (el propio Rafael Gil reconoce que no pudo dominar a la estrella y ella decidió personalmente sus trajes y maquillajes) En la actualidad este hecho es uno de los numerosos atractivos de la obra...” ALONSO BARAHONA, Fernando, “María Félix en España”, en: *Rafael Gil, Director de cine*, Madrid, , Conserjería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997, p.61; “Nos pusimos de acuerdo Cesáreo y yo para que fuera María Félix. No me llevé nada bien con María Félix...” DE DEBAJO DE PABLO, Juan Julio, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón Ediciones, 1996, p. 117.

³⁷¹ BELLUSCIO, Marta, *Las Fatales. ¡Bang! ¡ Bang!*, Valencia, La Máscara, 1996, p. 11.

4.5. Las folclóricas

Coincidimos con Fernando Alonso Barahona cuando afirma que “el cine folclórico no fue más que un musical español de la época; es decir, un primitivo vehículo al servicio de las estrellas de la canción, concebido siempre para procurar su máximo lucimiento”³⁷². Antoñita Colomé, Estrellita Castro e Imperio Argentina fueron las actrices más destacadas del género durante la República y la Guerra Civil. Volcadas con el Nuevo Régimen, en la década de los cuarenta no desaparecieron de la escena, sino que protagonizaron nuevos títulos que mantuvieron estables sus respectivas trayectorias cinematográficas. En este período surgieron otras figuras de tronío: Lola Flores, Juanita Reina, Carmen Sevilla, Paquita Rico y Concha Piquer. Todas aportaron personalidad y estilo a la hora de configurar el arquetipo de la folclórica³⁷³. Los requisitos mínimos requeridos eran ser una destacada figura de la canción española, o haber protagonizado algunos éxitos teatrales, además de poseer un físico y un talento apropiados para llegar al gran público, que las adoraba.

¿Qué peculiaridades presentaba esta imagen estereotipada de la mujer en el cine? Ante todo, la honradez. Aunque este hecho era

³⁷² ALONSO BARAHONA, Fernando, *Biografía del cine español*, Barcelona, CILEH, 1992, p. 28.

³⁷³ PELÁEZ ROPERO, José Manuel, “Mujer contra mujer (La imagen de la mujer andaluza en la cinematografía franquista)”, en VV.AA., *Las mujeres en la historia de Andalucía. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Cajasur Publicaciones, 1994, pp. 447-454; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; RUÍZ MUÑOZ, M^a Jesús; TERUEL RODRÍGUEZ, Laura, “Los valores del régimen franquista a través del reflejo de la mujer andaluza en el cine español”, en VV.AA., *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. La mujer. Tomo II*. Córdoba, Cajasur Publicaciones, 2002, pp. 431-448; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada *et. al.*, “La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español”, en BARRANQUERO, Encarnación; PRIETO BORREGO, Lucía (coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, año, pp. 93-125; CARBALLO ABENGOZAR, Mercedes, “Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX”, en QUÍLEZ FAZ, Amparo; SAURET GUERRERO, Teresa (coords.), *Prototipo e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, 2002, pp. 153-173.

cuestionado por la presencia de más de un pretendiente masculino, la folclórica sigue los dictados de su corazón, elige siempre al candidato más bondadoso y hace caso omiso a los requerimientos sexuales, por velados que fueran, por parte del “villano”. Vive amores de folletín, a veces en estrecha relación con las letras de Quintero, León y Quiroga, canciones que tararea el público embelesado por el arte de las estrellas-cantantes³⁷⁴. El lenguaje cinematográfico consiste en la proyección de primeros planos y encuadres repetitivos de las protagonistas femeninas. La puesta en escena refleja una España falsa desde un punto de vista histórico y proyecta una idea ficticia de Andalucía muy vinculada al género musical. Algunas ambientaciones como los patios y cortijos, la Semana Santa y la Feria de Sevilla acabaron convirtiéndose en rasgos esenciales de lo que los especialistas denominaron “españolada”³⁷⁵, si bien, según Roman Gubern, ésta existía ya en la Segunda República³⁷⁶.

En el marco de esta propuesta cinematográfica, la mujer es considerada un objeto de deseo en edad casadera, vive habitualmente en un cortijo y suele ser el núcleo pasional de la trama, que discurre animada con otras cuestiones propias del entorno agrario. El rol estelar masculino corresponde al dueño del latifundio, por regla general el padre de la protagonista, al que todos en la finca rinden pleitesía, igual que a su hija. Por algo son el “señor” y la “señorita”. No obstante, en la España de Franco “la señorita” no sólo se supeditaba a la “ley del padre” sino a las

³⁷⁴ Ver al respecto VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Cancionero general del franquismo*. Barcelona, Crítica, 2000; ROMÁN, Manuel, *Memoria de la Copla. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid, Alianza, 1993.

³⁷⁵ Valeria Camporesi matiza el concepto y se aproxima al mismo a través del análisis de dos películas que considera significativas al razonar sobre la españolada: *La Duquesa de Benamejí* y *Morena Clara*. CAMPORESI, Valeria, “La españolada histórica en imágenes”, en: *Historia Contemporánea de España y Cine*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 143-147.

³⁷⁶ GUBERN, Román, *El cine sonoro de la Segunda República (1929-1936)*. Barcelona, Lumas, 1977, pp. 124-125.

supersticiones religiosas que ella misma transmitía. Así, en la trama cualquier momento de apuro provoca una alusión mariana o un acto de recogimiento ante el Cristo de su devoción. Esta conexión espiritual y la proyección del sentimiento religioso se utilizan en la pantalla para minimizar la supuesta frivolidad de “la folclórica” ante el público masculino, hecho perfectamente trasladable, por otra parte, fuera de la pantalla. De hecho, las intérpretes intentaron proyectar una imagen de castidad y virtuosidad en su vida cotidiana. Juanita Reina y Carmen Sevilla se volcaron en ese objetivo con decisión, no así Lola Flores, cuya vida privada estaba en boca del público. Quizá la “Faraona” constituye el ejemplo más claro de mujer-artista con cierta imagen de “frivolidad” en los primeros años de la Dictadura.

Otra de las conexiones del arquetipo folclórico es el mundo taurino. La relación afectiva-amorosa entre cantante y torero siempre ha estado muy presente en el panorama artístico-nacional. Junto con el prototipo militar, la figura del torero se erige en uno de los símbolos de la heroicidad y la virilidad del Régimen. En este ámbito la imagen femenina servirá de vehículo para magnificar los méritos del lidiador. Basta recordar a la mujer que experimenta un acentuado temor por la suerte del torero. A medida que crece su amor por él aparece en el encuadre cinematográfico triste, intranquila, no sólo por los riesgos que su novio pueda correr en la plaza sino por el peligro que supone el entorno femenino del torero. No en vano este suele proyectar su virilidad seduciendo y dejándose seducir por las mujeres.

Sin embargo, la novia del torero no será representada como una víctima de los celos. Se encomendará a Dios, siendo la saeta el vehículo utilizado con más frecuencia, y obtendrá su justo premio sentimental por su conformismo y honradez. En 1948, la cartelera nacional ofreció tres títulos

representativos del género: *Currito de la Cruz*, *Brindis a Manolete* y *Olé torero*.

Hay que señalar, por otra parte, que Andalucía no es la única región en la que se desenvuelve la folclórica. Aunque la mayoría de las películas de este género tienen por escenario el Sur, el folclorismo dará muestras de la diversidad que conforma la indisoluble unidad de la Patria. Esta idea es uno de los pilares del Régimen. Así, vemos que, en Aragón, Madrid y el Norte de España también triunfa la canción española, en algunos casos con interesantes matices. En el film de Benito Perojo *Goyescas* (1942) se evoca el Madrid de la época. Imperio Argentina incorpora dos papeles distintos: el de la Duquesa de Alba y el de la Maja popular, que ejemplifican la lucha contra el “extranjerismo” importado y la fuerza el casticismo madrileño. Ambos papeles se utilizan para recrear la atmósfera de dos Españas socialmente antagónicas, aunque la Maja, también llamada “manola”, puede comportarse como una dama de postín, y la aristócrata, a su vez, reaccionar como una madrileña de la clase popular. El film sirvió para reforzar los valores patrióticos nacionales y promover la unidad de España³⁷⁷.

Imperio Argentina, ya algo decadente, pero irradiando retazos de su excelente relación con la cámara, trasladará el arquetipo de la folclórica a la película *Bambú* (1945), parte de cuya trama discurre en plena insurrección de la isla de Cuba. En esta cinta la folclórica es una honrada frutera sometida a los malos tratos de dos tiranos: su padre y un cacique que la desea, una mujer que arriesga su vida para informar a los españoles de la emboscada preparada por los rebeldes y que en su vida privada toma la iniciativa y declara su amor de manera muy sutil al hombre que la pretende,

³⁷⁷ Ver CARBALLO ABENGOZAR, Mercedes: “Modernas y posmodernas” *op. cit.*, p. 161

Alejandro (Luis Peña). Tras dedicarle ella una canción, éste le dice: “Bendita sean tu alma y tu boca que me hacen vibrar cuando te oigo con los mismos impulsos de lucha y triunfos de mis mejores tiempos ¿Qué tienes tú Bambú que así me exaltas?” A lo que ella responde: “¿No será que te quiero, Alejandro? ¿Está mal que te lo diga sin cantar? Porque cantando te lo he dicho muchas veces”.

El entorno aragonés acoge uno de los perfiles más dramáticos de la filmografía de los primeros años del franquismo: el que da título a la cinta *La Dolores* (1940), un clásico del cine español. El director, Florián Rey, cogió el relevo de anteriores versiones y tras su separación matrimonial de Imperio Argentina, protagonista de *Nobleza baturra* en 1934, decidió darle el papel a otra de las estrellas de moda, Concha Piquer. El personaje femenino de *La Dolores* tuvo una gran repercusión en la España franquista. Recrea una biografía, la de Dolores Peinado Narvió, madre de dos hijos naturales nacidos de sus amores con un militar. Por este motivo la reputación del personaje femenino es, cuando menos, dudosa. El hecho quedará recogido en la conocida estrofa de la jota:

“Si vas a Calatayud
pregunta por la Dolores
que es una chica muy guapa
amiga de hacer favores”.

La Dolores es una muestra de que en 1940 aún no estaba bien organizada la nueva política cinematográfica. De hecho, la película conserva la estética del cine republicano. Por otra parte, la censura pasó por alto el protagonismo de una mujer “frívola”, sabiendo que quedaría marcada para siempre, y que la adaptación fílmica del personaje haría el

resto. En esta versión cinematográfica el foco de atención gira en torno a un factor básico en la configuración del ideal femenino de la Dictadura: el honor, que será puesto en entredicho por rumores y calumnias que irán incrementando la tensión dramática de la película. Resultan llamativas las primeras apariciones de la protagonista, dirigidas a que el público se haga una idea de su personalidad: una joven orgullosa, “de armas tomar”, que domina la situación y no se arruga ante nada. Una mujer activa que puede valerse por sí misma y toma siempre la iniciativa, sacando partido de sus mejores cualidades: belleza, gracia y retórica popular. En suma, una mujer que consigue lo que se propone pero que vive asfixiada por la hostilidad de sus paisanos. En ese entorno se escuchan frases del tipo: “Las mujeres y el vino sacan al hombre de tino”. O bien: “Hay tres clases de mujeres; bueno, dos “na” más: las malas y las “piores”. “La mejor “colgá”, solteras o casás”.

Precisamente por estar tan alejado el personaje del prototipo general, provocará celos en los hombres que no pueden poseerla y en las mujeres que ven en “la Dolores” una competidora. Se trata de una mujer marcada. Uno de sus pretendientes, el sobrino de la dueña del mesón donde Dolores trabaja, es un estudiante que intenta asombrar a su tía cuando ésta cuestiona sus conocimientos de latín con las siguientes palabras: “Si alguien llama a tu puerta, ábrele. Si te pide pan, dale lo mejor que tengas en tu casa. Si sufre, consuélala, porque los que sufren son los elegidos de Dios...”. Estas frases se van alternando con contraplanos de Dolores, dispuesta a entrar en el mesón a pedir trabajo tras haber abandonado su pueblo. Otro pretendiente, Melchor (Manuel Luna), prefiere humillarla. En ese marco de pasiones cruzadas los sentimientos de Dolores reflejan sus momentos de debilidad y aparecen proyectados en la canción que entona: a) la incomprensión: “Yo no sé por qué razón esta maldición de odio pesa sobre

mí, yo no sé por qué razón ni que daño cometí que me duele el corazón de llorar y sufrir”; b) la soledad y el desprecio: “La sabe el leñador, la dice el pastor, la selva, el gañal y el mozo rondando la canta su amor, y de ronda va el agua al murmurar, parece cantar la copla también, son muchos contra mí y no sé por qué” y c): las peticiones marianas a la patrona de la Patria: “Por los que hicieron penas a tu hijo Jesús, madre del Pilar ten piedad de mí que no puedo con mi cruz y por eso acudo a ti”.

En los momentos finales, durante la fiesta religiosa, Dolores lucha para que el autor de la copla, vestido de diablo, no abuse de ella. El pretendiente virtuoso la defiende y lo mata en combate legal, cayendo ante un niño vestido de ángel con espada justiciera, que manifestará lo siguiente: “Muera contigo la copla y venga la paz de nuevo al pueblo”. Un plano de la Virgen del Pilar corona la película. Será por tanto la justicia divina la que restablezca el orden, castigando con la muerte al villano y a los enamorados con la separación, pese a que Dolores prometa a su pretendiente que le buscará. La maña pagará sus frivolidades con la soledad, marchando siempre itinerante en busca de una felicidad inalcanzable. Los atributos de la verdadera Carmen de España, no la de Merimée, son la decencia y la religiosidad, que quedarán restablecidos en la pantalla.

Al margen de dos estrellas rutilantes del cine autárquico como Amparo Rivelles y Aurora Bautista, las folclóricas ejercieron roles de poder en el universo fílmico y se erigieron en avales para asegurar buenas taquillas, debido a la fidelidad y el cariño del público, que, identificado con ellas, valoraba sus orígenes humildes. Por regla general estas actrices mejoraron su estatus económico mediante contratos suculentos. La perspectiva semiológica las mostrará en la pantalla envueltas en el gracejo y desparpajo `propios de su personalidad. Juanita Reina, Carmen Sevilla,

Concha Piquer, Lola Flores y Paquita Rico, entre otras, ejercieron esos roles.

En fin, Andalucía y las andaluzas fueron utilizadas en el cine folclórico, así como los entornos y las mujeres de Aragón y Madrid, por considerarse claros ejemplos de lo popular y lo castizo. Paralelamente, la recreación filmica recogerá hiperbólicamente festejos, conmemoraciones y tipismos utilizados como vehículo para adoctrinar al público en la primera etapa de la Dictadura.

CAPÍTULO 4.

INICIATIVAS FEMENINAS EN EL CINE FRANQUISTA

Las mujeres han servido durante todo este siglo como espejos que poseyeran el poder de reflejar la figura del hombre a un tamaño doble del natural.

(Virginia Woolf)

1. Los oficios cinematográficos femeninos: constitución y diferencias de género

Hasta el momento, hemos profundizado en las imágenes fílmicas femeninas en el cine de ficción y documental, aproximándonos también a algunos de los prototipos de género difundidos en las pantallas españolas durante los años cuarenta. Nos corresponde ahora analizar el papel de las mujeres delante y detrás de la cámara, mostrando su presencia en los diferentes oficios cinematográficos: actrices, directoras, guionistas, realizadoras de montaje, “trucadoras”, maquilladoras y scripts, entre otros. Las luces más brillantes se las llevaron sin duda las actrices, mientras que las directoras prácticamente no existieron en la primera década del franquismo, si se exceptúa el caso de Ana Mariscal, autora del cortometraje *Misa en Compostela* (1946). Pero el celuloide autárquico contó en la sombra con excelentes profesionales femeninas que desarrollaron el oficio de montadoras y de scripts, especializándose en estas tareas, y con otras mujeres extraordinariamente versátiles, como tendremos ocasión de ver más adelante, a las que no se les puede encasillar porque simultaneaban la interpretación, el doblaje, la escritura de guiones y el montaje³⁷⁸.

³⁷⁸ PEREIRA, Francisco Javier, “Los oficios cinematográficos femeninos: constitución y diferencias genéricas (1940-1951)”, en BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María; ESCUDERO GALLEGOS, Carlota

Ese esfuerzo individual y colectivo tal vez no llegó a ser apreciado por el público que, una vez iniciada la posguerra, asistía a las salas de proyección para evadirse de la pesada losa de la vida cotidiana. En este sentido, ver un programa con una sesión doble y a veces hasta triple, además de gastar poco -en torno a unas tres pesetas la butaca-³⁷⁹, significaba un grato refugio³⁸⁰. Los cines estaban bien instalados, eran cómodos y tenían calefacción. Las españolas, aunque fuese siempre guardando las formas (asiduamente acompañadas de una persona que garantizara la buena reputación) soñaban con protagonizar una experiencia similar a la de Mia Farrow en *La Rosa púrpura del Cairo*. Se evadían con las peripecias de las diosas del celuloide, soñaban con vestir sus trajes de ensueño y, sobre todo, con ser pretendidas, al menos durante el tiempo que duraba la proyección, por los mejores galanes de la época³⁸¹. Metafóricamente, el cine era una ventana por la que se contemplaba a otras

(Editoras), *Feminismos en las dos orillas*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 2007, pp. 239-260.

³⁷⁹ Las producciones duraban muy poco en cartel. Madrid tenía entonces un millón de habitantes. Cuando una película estaba un mes en cartel, se consideraba un gran éxito. El cine era además el espectáculo más barato. Al terminar la guerra costaba cinco pesetas. Ya avanzados los cuarenta, valía diez. El cine lo tenía todo a su favor. Era una verdadera fábrica de sueños. Ver ARANDA, Beatriz, “Entrevista a Rafael Gil”, en VV.AA, *Historia del Franquismo*, op. cit. p. 121 El origen de las salas de proyección, sus artífices empresarios y la relación con el público es el contenido principal del libro de LARA GARCÍA, María Pepa, *Historia del cine en Málaga*. Málaga, Sarriá, 1999.

³⁸⁰ Aunque tras la finalización de la contienda se anunció el fin de las cartillas de racionamiento impuestas durante la guerra, se normalizó la venta de aceite y de carne y se impusieron los precios anteriores al 18 de julio de 1936, en un intento de borrar de golpe las secuelas del conflicto, la devastación había sido tan honda que dos meses después los problemas de de abastecimiento obligó a las autoridades a racionar de nuevo los alimentos de primera necesidad. Ni siquiera los que se habían alineado con los vencedores podían afrontar con holgura esa situación. Ver DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra*. Barcelona, Planeta, 2002, p. 37.

³⁸¹ El cine mostraba pautas de comportamiento diferentes: colocar los codos elegantemente a lo Rosalind Russel, o a lo Bárbara Stanwick, el hecho de fumar un cigarrillo o de hablar por teléfono utilizando como saludo “¡Hollo!”. Enseñaba a sopesar el paso del tiempo y a comprobar la “juventud” de Norma Shearer, Irene Dunne y Jean Arthur. La periodista española Sofía Morales llegó a afirmar: “Yo les aseguro que cuando tenía diecinueve años, me creía más vieja que ahora, que tengo...¡vaya, no lo digo!”. VER CASLAN PALOMAR, Fernando, “Entrevista sobre *¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine? a la periodista Sofía Morales*”, *Primer Plano*, 29/4/45, año VI, nº 237, p. 50.

mujeres que realizaban actividades distintas a hacer la compra, cocinar, limpiar o ir a misa; es decir, era un espacio en el que sucedían cosas diferentes a las que ellas debían afrontar cada día. Esa “fábrica de sueños” aportaría algo muy valorado en tiempos de supervivencia: ilusiones³⁸².

Recordemos que Laura Mulvey ha tratado el tema del público femenino, mostrando dos caminos alternativos para las espectadoras: la identificación con el héroe, sufriendo cierto proceso de masculinización, o la identificación narcisista con el personaje femenino, situándose en una posición pasiva, ser mirada por los demás, y en una posición masoquista, sufrir la penalización de no poder acceder a las realidades que transcurren en la pantalla³⁸³. Lo cierto es que en los años cuarenta, caracterizados por la carestía, el hambre, el miedo, el silencio y la represión, dificultaron en gran medida que las mujeres reflexionaran sobre su situación o que sus iniciativas sirvieran para alcanzar logros notables, aunque, como afirma Fernanda Romeu Alfaro, muchas expusieran sus vidas llevando mensajes políticos a las cárceles, junto con la ropa y los alimentos, tiraran octavillas para protestar por la carencia de recursos, crearan redes de solidaridad y comenzaran a reorganizarse en la clandestinidad³⁸⁴.

³⁸² Un nuevo testimonio resulta ilustrativo: Según M^a Luisa Romero: “Había programas de sesión continua de cuatro películas. Iba todo el mundo. No había otra cosa y era muy asequible.” Ya en Barcelona, durante la guerra, recuerda, había gente que acudía al cine buscando refugio frente a los bombardeos. Un refugio que se prolongó en la postguerra frente al frío y la nada. Aunque el frío permaneciera pegado a los pies mientras los ojos se adueñaban de la pantalla”, *Primer Plano*, 29/4/45, año VI, n^o 237.p. 40.

³⁸³ Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Eutopías, 1988.

³⁸⁴ A partir de 1943 y 1944 comienzan a organizarse las mujeres, en especial las militantes comunistas que trabajaron sin descanso hasta el final del franquismo. Imprimían folletos y octavillas; y las repartían en barrios y fábricas. Recogían dinero para poder mantener las huelgas y sostener el aparato de propaganda del PCE. Durante el período que duró la guerrilla fueron puntos de apoyo, estafetas, enlaces, es decir, piezas claves para el desarrollo de ésta. También escondieron armas y hombres en sus casas. Ver ROMEU, Fernanda, *Mujeres contra el franquismo*, Oviedo, Gráficas summa, 1994, p. 14.

Si hemos hablado del cine como refugio espacial y mental, si hemos resaltado su función evasiva, hemos de hablar también de él como una fábrica de oficios y no sólo de sueños. Los roles que desempeñaron un número estimable de mujeres, unas con perspicacia y habilidad, otras poniendo de manifiesto su preparación, les llevó a formar parte del mundo del cine como sujetos activos y a desarrollar diversas responsabilidades en la esfera laboral. El celuloide español llegó a suponer para esta importante minoría femenina una plataforma para desarrollar sus capacidades en el marco de unas leyes, unas medidas políticas y unos principios ideológicos que limitaban la presencia de las mujeres en los espacios públicos. Obviamente las trabajadoras vinculadas al celuloide español no ejercieron roles de poder, a excepción de las actrices consagradas que imponían sus normas antes y durante el rodaje, sino que se limitaron a realizar sus oficios en unas empresas cuyos controles y monopolios eran masculinos. Por supuesto, estamos hablando de las mujeres que se adaptaron a la situación política y no de quienes fueron víctimas de la represión que se ejerció también en el ámbito cinematográfico³⁸⁵.

La crítica de la prensa cinematográfica sobre la relación de las mujeres y el cine no podía ser más misógina. Las entrevistas y artículos desprendían en sus contenidos un enorme menosprecio por el trabajo femenino llevado a cabo en el celuloide y destacaban los peligros morales que éste podía suponer para las mujeres. Si se referían a las actrices, cuya presencia en el universo filmico era inevitable, destacaban, antes que cualquier otra cualidad, la belleza. Si a juicio de los “hombres de cine”

³⁸⁵ El logrado trabajo de Emeterio Díez es uno de los pocos que nos acercan a la represión franquista en el ámbito profesional del cine. Su investigación nos proporciona información de todo lo relacionado con esa acción represiva, los profesionales afectados y las formas que adoptó la represión. VER DÍEZ, Emeterio, *La represión franquista en el ámbito profesional del cine*, Valencia, Archivos de la Filmoteca, 1998, pp. 54-90.

carecían de ella, los periodistas sacaban a relucir su falta de feminidad, que era lo que las llevaba a desatender el hogar buscando infructuosamente otros horizontes. Así se pondría de manifiesto en los comentarios de Antonio Fraguas, Pío García y Eugenio D'Ors en la revista cinematográfica de más trascendencia entonces, *Primer Plano*³⁸⁶. De cualquier modo, si se compara la nula presencia de las mujeres en la mayoría de los campos profesionales con la que tuvo en la industria cinematográfica, se aprecia

³⁸⁶ Antonio Fraguas Saavedra, Jefe de la Sección Nacional de Cine y Teatro de la Vicesecretaría de Educación Popular, pronunció una conferencia sobre el tema: la mujer y el cine. El falangista Pío García glosó de este modo la intervención de su “camarada”: “Abordó el tema inteligentemente, conduciéndolo con ingenio, habilidad y elegancia hacia la perniciosa influencia que el mal orientado cine ejerce sobre la mujer. Triste realidad que sume al mundo en un caos de antiguas costumbres y que, de no poner aquí los medios suficientes para contenerlo, puede invadir también el recio espíritu católico de la mujer española. Desligada su conferencia en dos aspectos, estudió primeramente la presencia de la mujer en la pantalla y la evolución que ha tenido desde los principios del cine hasta la actualidad. Hubo un tiempo en que la actriz vivía en la pantalla papeles de profunda y auténtica feminidad, esa feminidad verdadera y humana que hacía a la mujer reaccionar, conforme a las cualidades eternas de la mujer, y no bajo la tortura y desesperación de un sexo equivocado que avanza por días a una libertad sin límites. Pero aquella humanidad que la actriz vivía en la pantalla, y que no ha debido dejar morir nunca, desapareció para traernos esta frivolidad intrascendente, equivocada y peligrosa, que ha imbuido en la mujer eso de <yo quiero vivir mi vida> En el segundo aspecto de su conferencia, aludió el camarada Fraguas a la mujer espectadora, a la mujer que desde la butaca de un cine, se deja influir, engañar o llevar por esa vida ficticia e irreal que, con aparente despreocupación, va enterrando la virtud de la mujer, la más bella obra de Dios, para dar paso al cauce turbio de impurezas (...) La mujer espectadora va perdiendo su personalidad al imitar constantemente, no ya sólo las modas del vestido, peinado o belleza, sino también, y esto es más grave, el falso modo de vivir que se le ofrece en la pantalla, esa libertad de vida que ha pasado de tema cinematográfico a realidad de costumbres universales. Finalmente, Fraguas hizo un elogio entusiasta a las cristianas costumbres de la mujer española, advirtiéndole que, si bien constituye un fuerte baluarte contra la inmoralidad, no es inexpugnable si se produce el abandono”. VER GARCÍA, Pío, “La mujer en el cine. Interesante conferencia del camarada Antonio Fraguas Saavedra en el círculo Medina”, *Primer Plano*, 11/02/45, Año VI, nº 225“. También Eugenio D'Ors expuso su punto de vista sobre estas cuestiones al ser preguntado por un periodista de la misma publicación: “¿Quiere usted exponerme sus observaciones sobre la mujer del cine? Me atrevería a manifestar cierta extrañeza por el hecho de que la pantalla no parezca haber aprovechado las grandes posibilidades expresivas de las mujeres graciosas con narices chatas. El prejuicio de la perfección estorba aquí a un arte cuyo carácter esencialmente dinámico, debería alejarla de los modelos clásicos. Quiero citarles, como caso de gracia y encanto expresivo de las chatas lindas a Simone Simon, a quien, en tiempos, yo he admirado mucho. A las que no son chatas, quizá en el caso de Danielle Daniew, se logra una expresión en la inmovilidad, en cambio, me parece que en el de Diana Durbin hay, al contrario, un elemento de fealdad y negativo, en la apertura de la boca, y en los dientes, y en el aspecto de esfuerzo que tiene esta muchacha al cantar”. Ver “Don Eugenio D'ors habla de cinematografía”, *Primer Plano*, 02/02/41, nº 16.

que en este ámbito se valorarían más las capacidades femeninas que en otros oficios.

En los siguientes apartados abordaremos las aportaciones femeninas a la industria del cine durante la posguerra, desde el punto de vista técnico, profesional y artístico. Hablaremos de las profesiones desarrolladas por las mujeres, de las ventajas y dificultades que encontraron, y rescataremos del olvido nombres destacados que sin embargo habían quedado en el olvido, constatando las diferencias de género presentes en la estructura fílmica española.

2. Actrices: el sueño hecho realidad

Es obvio que el oficio que más encumbró profesionalmente a las mujeres en el cinema fue el de actriz. Las que triunfaron en esta profesión ejercieron roles de poder y se erigieron en avales de una buena taquilla. Además de tener a sus pies a un público fiel y sumiso, mejoraron su estatus socioeconómico mediante la firma de contratos suculentos con las grandes productoras. Éstas, a cambio, les exigieron unas cláusulas de exclusividad que contribuyeron a configurar el monopolio de las compañías cinematográficas (especialmente, Cifesa y Suevia Films) hacia sus actrices, a través de los grandes empresarios. Aunque fueron objeto del control masculino, algunas actrices recibieron un trato de estrellas³⁸⁷, motivo por el que en más de una ocasión se encontraron en la privilegiada posición de

³⁸⁷ Amparo Rivelles nos ofreció su testimonio cuando la entrevistamos en Málaga: “Mis contratos con Cifesa fueron absolutamente positivos. Cifesa nos trataba como a las grandes estrellas de cualquier lugar del mundo. Contratos por año en los que he trabajado a gusto. Tenía derecho a elegir director, actor protagonista y guion. En Cifesa he hecho lo que me ha gustado, y me lo admitían todo. Don Vicente Casanova era un señor que sabía llevar muy bien su negocio y, conmigo, aparte de ser amigo, como productor fue estupendo. Me presentaban un guion, y si yo decía: “Pues esto yo creo que no me va, o no me gusta.”, el me respondía: “No hay problema” Todas las películas que hice con Cifesa las hice a gusto...” Entrevista de Francisco Javier Pereira a Amparo Rivelles, Málaga, 30/10/02.

negarse a ciertas imposiciones, o de cambiar decisiones inapelables³⁸⁸. Pero para llegar a esa situación, antes de conseguir el éxito prácticamente todas tuvieron que vivir una serie de experiencias bastante comunes desde sus inicios artísticos.

La procedencia de la mayor parte de las actrices era el teatro, del que se abastecieron casi todos los directores de la época³⁸⁹. Pasar la infancia o la juventud con una familia de artistas, ganar un concurso para actrices o cantantes, o aparecer como una llamativa extra en alguna realización fueron los trampolines habituales que propiciaron debuts con perspectivas de futuro. De ello se deduce que, si apenas se llevó a la práctica el sistema de *castings*, al que se recurriría posteriormente, el talento personal, la suerte, la influencia de algún familiar o el hecho de tener una relación especial con los artífices de un film, facilitarían el camino³⁹⁰. En algún caso, la juventud de la candidata impedía saber si tenía o no vocación al trabajo³⁹¹. No hay

³⁸⁸ Antonio Román, uno de los directores más emblemáticos del franquismo, alude a una de las estrellas de la época, Imperio Argentina, a quien le ofreció el papel de nativa en *Los últimos de Filipinas*. Román declara: “Yo quería una película colonial con Imperio Argentina, y ella y su hermana, Asunción Níle, pusieron demasiadas exigencias. Querían una película a su servicio” El tiempo daría la razón al director, ya que el éxito de *Los últimos de Filipinas* contrastó con la poca rentabilidad que obtuvo la que la diva finalmente eligió: *Bambú*, dirigida por Sáenz de Heredia. Ver *La noche del cine español*. Entrevista de Fernando Méndez Leite a Antonio Román, 1988, RTVE. Sáenz de Heredia manifiesta también su opinión al respecto: “...Yo tenía un buen guion, pero uno de los episodios ocurría en Rusia. María Félix, miedosa con las cosas de tipo político, al hacer la parte rusa, puso muchos inconvenientes. Convenció a Cesáreo y Cesáreo me quiso convencer a mí; yo le dije: <<Cesáreo, esto no se puede hacer así, hombre, no>>. Ver DE PABLOS, Juan Julio, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón, 1996, pp. 127-128.

³⁸⁹ Actrices relevantes con orígenes profesionales en el teatro fueron: María Asquerino, Aurora Bautista, Irene y Julia Caba Alba, Mary Carrillo, Mary Delgado, Maruchi Fresno, María Isbert, Julia Lajos, Ana Mariscal, Nati Mistral, Conchita Montenegro, Silvia Morgan, Guadalupe Muñoz Sanpedro, Marta Santaolalla, Pastora Peña, M^a Dolores Pradera, Amparo Rivelles, Mary Santpere, Blanca de Silos, Luchy Soto y Lina Yegros. Cinemedia, *Enciclopedia del Cine español*, Canal +, 1997

³⁹⁰ Consultar cuadros de elaboración propia de las páginas siguientes. Fuentes utilizadas: *Enciclopedia del cine español*, *micronet*, I.C.A.A., 1996; BORAU, José Luis, *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 y M, Fernando, *La Noche del Cine Español*, RTVE, 1988.

³⁹¹ María Asquerino señala: “...Trabajaba por trabajar, porque era la hija de Asquerino y Eloísa Muro. Yo he trabajado un poco por jugar, por reírme, por pasarlo bien, por divertirme y por viajar. Luego, sí, luego

que olvidar que la década no sólo era difícil para la formación cinematográfica, sino para la simple subsistencia.³⁹²

De todas formas "ser artista " era un deseo que no contaba con el beneplácito familiar. Moralmente, el mundo del espectáculo introducía dudas relacionadas con una supuesta “vida deshonrosa”, sobre todo para las mujeres. Este es uno de los escollos que las aspirantes debían superar; una prueba más de la desigualdad de género. La mayoría de actrices que han publicado sus biografías citan este penoso obstáculo inicial. Por otra parte, mientras un actor satisfacía su ego viril protagonizando asuntos sentimentales que acrecentaban su fama y popularidad, una actriz podía escuchar dichos populares que corrían de boca en boca del tipo: "Debajo de la capa de Alfredo Mayo, una mujer monta a caballo”. Una actriz que se alejara en su vida privada de los cánones éticos estipulados sería alabada por su belleza y simpatía, pero muy criticada por su vida sentimental y sexual, al circular sobre ella todo tipo de rumores. La acusación de adúltera era una de las peores que podía recibir. Obviamente, la Dictadura fue muy permisiva con las conductas masculinas y muy rigurosa con las femeninas, condenando a las mujeres “de pensamientos pecaminosos” por el mal que causaban a su alrededor. Si eran actrices, aunque el público acudiera a verlas a las salas de cine con agrado, la doble moral sexual las encasillaba ofreciendo de ellas una imagen deshonrosa relacionada con su vida privada, motivo por el que algunas se esmeraban con creces en parecer castas. Era común ver a más de una artista acompañada de una carabina, por lo general

me entró la pasión por mi profesión. Pero tardó mucho en entrarme esa pasión...” ASQUERINO, María, *Mis memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, p. 34.

³⁹² Para Juan Antonio Carratalá los actores españoles carecían de una adecuada formación profesional y teórica, incluidos los principales protagonistas. Pero el problema fundamental no era la carencia de estudios de arte dramático sino la carencia de estudios, en general. Ver RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*. Alicante, Universidad de Alicante, 2001p. 81.

la madre o el padre, sobre todo en los comienzos de su carrera (Aurora Bautista y Juanita Reina, por ejemplo)³⁹³. Lo cierto es que tanto la belleza como la frivolidad de las actrices se erigieron en temas de tertulias y cotilleos, pues en esa época no había “prensa rosa”. Ahora bien, cuando el asunto llegaba a oídos del padre de una actriz, de cualquier padre de familia cuya hija resultara implicada en las críticas, debía de oponerse como fuera a la deshonra.

La mayoría de actrices de la época han declarado que entre ellas había buenas relaciones. Algunas procedían de una clase social medio-alta y su estatus les permitió tener estudios o incluso realizar una carrera universitaria³⁹⁴. Sus imágenes de señoritas bien avenidas contrastaban con el gracejo, desparpajo y falta de formación del grupo folclórico, no menos protagonista a la hora de filmar. Los orígenes de este grupo fueron por lo general humildes, algo que contribuyó a acercar a determinadas cantantes y artistas al público que acudía a las salas de proyección en la posguerra. Sin embargo, este hecho no impidió que hubiera analogías y similitudes entre las actrices, con independencia de su procedencia social, ya que no sólo había que agradar a los espectadores sino a las altas instituciones. En este sentido, la indumentaria de las actrices españolas seguía los cánones impuestos por la moda, pero sin grandes osadías. Así mismo, procuraban

³⁹³ Aurora Bautista comenta al respecto: “Mi padre opinaba que era difícil ser una estrella y que no merecía la pena que me convirtiera en una de tantas...El accedió y viajó conmigo. Me acompañó a las pruebas y estuvo a mi lado en las primeras cosas que hice...”. Ver CASTILLEJO, Jorge, *Las películas de Aurora Bautista*. Valencia, Mitemas, 1998, p. 15. Juanita Reina señala: “Mis inicios profesionales fueron en Barcelona, y tras mi primer contrato, pedí perdón a mi padre. Si no lo hago a escondidas, no me hubiera dejado. Estuvo extremadamente encima...” *La Noche del cine español*, entrevista realizada por Fernando Méndez Leite a Juanita Reina, Filmoteca RTVE, 1988.

³⁹⁴ Ana Mariscal (Ciencias Exactas); Maruchi Fresno (Ciencias Químicas); Conchita Montes (Derecho); Josita Hernán (Teatro en la Universidad, Catedrática de español en el Conservatorio de París); Aurora Bautista (Declamación); Conchita Montenegro (Danza y Arte Dramático); M^a Rosa Salgado (Interpretación); Rosita Yarza (Bachillerato); Marisa de Leza (Música y Arte dramático). Ver *Enciclopedia del cine español Cinemedia*, Canal +, sogetable, 1997.

dar una imagen de “mujeres de hogar”, accediendo a ser fotografiadas en la cocina dispuestas a preparar su plato favorito o rodeada de sus familiares. En estas representaciones realizadas fuera de las pantallas había que cuidar la imagen de mujeres nacional-católicas. Fueron las de menor formación cultural, las folclóricas, quienes llamaban la atención con sus constantes y reiteradas declaraciones de fervor por determinadas imágenes religiosas. Esto también aportaba comentarios positivos. Las primeras figuras de la pantalla se acomodaron al beneplácito del nuevo régimen, de lo contrario no hubieran triunfado ni gozado de los privilegios que les proporcionaba su oficio.

Las que, clandestinamente, discrepaban o renegaban de la nueva situación política (generalmente por vinculaciones familiares con el bando republicano) tuvieron que resignarse a su suerte o disimular, aceptando las reglas de un universo masculino y autoritario. Indudablemente los años más fascistas del régimen no fueron propicios para la protesta, la rebeldía y la conspiración. Recién acabada la Guerra Civil, el más leve rumor podía derivar en una declaración en comisaría y, por supuesto, en un "suicidio profesional". La supervivencia constituiría, como hemos visto en páginas anteriores, una prioridad, y condicionaría la necesidad de adaptarse al *modus vivendi* exigido. En ese contexto las mujeres se ponían trabas a sí mismas, señalando con el dedo y censurando a las que se alejaban del modelo normativo de feminidad. Hablar de política era un peligro. Como hemos podido ver, el film *Rojo y negro* fue censurado. Sólo se permitían los elogios comedidos a la causa o alguna leve queja en el terreno profesional, sin desmesura³⁹⁵. Algunos actores y actrices tuvieron que

³⁹⁵ Veamos un par de ejemplos. Conchita Montenegro declaró: “...Lo de atacar a los demás es uno de los vicios incurables de nuestro ambiente cinematográfico. Con arreglo a la lógica más elemental, cada uno debe aspirar a sobresalir, por la superación en el trabajo. Este espíritu de emulación, nada tiene que ver con la envidia; no hay razón para entristecerse porque triunfen los otros, sino que ese triunfo debe

esforzarse por “borrar” las huellas del pasado republicano de sus respectivas familias. Ismael Merlo, joven galán de la época, cuenta que María Fernanda Ladrón de Guevara, gracias a sus condecoraciones franquistas, le evitó la prisión y le permitió seguir trabajando en su compañía³⁹⁶. María Fernanda era la madre de Amparo Rivelles; Aurora Bautista, hija de padre republicano, ha manifestado públicamente que desechó las invitaciones personales del “generalísimo”; Ana Mariscal se mostraba orgullosa de haber sido elegida personalmente por Franco para interpretar el papel de Marisol en *Raza*. Evidentemente, recién acabado el conflicto militar, existían simpatías por uno u otro bando, pero los vencidos debían ocultarlas. Era un mundo hostil y contradictorio, en el que los “platós” permanecían al margen de las duras realidades de la vida cotidiana y las actrices, pese a la presencia de los imperativos legales y morales, se sentían más libres que en cualquier otra profesión, vivían sus relaciones sentimentales sin contraer matrimonio o bien se casaban y separaban en contra de los dictados de la Iglesia católica³⁹⁷. Profesionalmente, intentaban

servirnos como acicate para que nuestro triunfo sea más completo. Pero la mayoría de los que se dicen profesionales de nuestro cine no saben ni de emulaciones ni de esfuerzos, pues lo único que les interesa es ganar unos duros. Mejor dicho: ganar unos duros y tener mejores abrigos que los otros. Y como son incapaces de superaciones artísticas, que exigen vocación, estudio y constancia, consideran que el único medio para sobresalir consiste en derribar a los demás diciendo de ellos horrores en las tertulias del café” Ver AGUILAR, Santiago, “Entrevista a Conchita Montenegro2, *Arriba*, Madrid, 21/03/44. Por su parte,

Maruchi Fresno mostraría su simpatía hacia los nazis en 1940. Ver *Primer Plano*, nº 11, 29/12/40.

³⁹⁶ Entrevista de Fernando Méndez Leite a Ismael Merlo, *La Noche del Cine Español*, Filmoteca RTVE, 1988.

³⁹⁷ Según Fernando Fernán Gómez, el cine era una profesión en la que el número de hombres que trabajaba era igual al de mujeres. Ensayaban los unos con las otras las escenas de amor. Luego, en la película, las representaban una y otra vez hasta que saliesen bien...Y muchas veces el actor y la actriz, estaban liados. Y eso a nadie le parecía mal, o si les parecía mal, hacían la vista gorda. Y los empresarios daban trabajo. Y los periodistas lo sacaban en los papeles. Y cambiaban de mujer o de hombre como quien cambia la gabardina por el abrigo. ¿Sentíamos los cómicos orgullo de aquella situación? Es posible. No tener que disimular que entre nosotros había adúlteros, bígamos, estupradores, abortistas, jugadores profesionales, maricas, chulos, y que nos sentábamos todos a la misma mesa y trabajábamos en el mismo taller, nos hacía creernos un poco superiores a los que se veían obligados a ser hipócritas aun en contra de sus buenas tendencias. Era lo único en que podíamos sentirnos superiores, era nuestra pequeña

conseguir el papel anhelado, mostrando determinados gestos de simpatía o nexos de adhesión al Régimen: protagonizar una película simbólica, acudir a invitaciones de las autoridades, declaraciones públicas. Estos son aspectos que de una u otra forma condicionaban su trabajo. Este último proporcionaba a las actrices situaciones ventajosas, así como otras no tan gratas, que veremos a continuación.

¿En qué consistió básicamente su trabajo? Fama, popularidad, dinero y reconocimiento artístico se erigieron en beneficios lo suficientemente atractivos para desear ser actriz. Como hemos señalado, muchas eran de procedencia humilde, y su profesión aportaba bienestar a sus familias y les evitaba “pasar fatigas”. Pero a juzgar por las palabras de Imperio Argentina, una de las más grandes, llegar a la cima y mantenerse requería no pocos sacrificios y privaciones. La célebre estrella define el oficio de actriz, resaltando la dedicación a la labor interpretativa y de la preparación que exigía: “Después de nuestro trabajo, cuando una humanísima reacción contra el cansancio y la fatiga parece querer atomizar nuestra voluntad, hay que doblegarla. Ese es el peor momento, el que hay que vencer, para encontrarse en seguida en la casa, en la atmósfera familiar, donde es más grato y eficaz el estudio, la recreación del papel, el auxilio inestimable del libro, de la música. Hemos elegido por nuestra propia voluntad un camino del que no cabe desviarse”³⁹⁸. Se percibe en estas palabras que “interpretar” no era una profesión superficial donde todo era satisfactorio y que la dirección del hogar, servidumbre incluida significaba otro frente de

compensación” FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 72; Amparo Rivelles, en su vida privada, supo preservar su independencia convirtiéndose, aunque entonces no se aireara por los medios de comunicación, en una mujer progresista que defendía contra todo y contra todos, sus propias ideas” COMAS, Ángel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid, 2004, TyB Editores, p. 124.

³⁹⁸ FERNÁNDEZ BARREIRA, D., “Meditación sobre el oficio de actriz”, *Primer Plano*, 18/03/45

cuestiones que había que resolver. Dedicarse al cine reducía la vida familiar.

A pesar que el estatus de las grandes actrices suponía disfrutar de una situación privilegiada, que anhelaban la mayoría de las españolas en la posguerra, las declaraciones de Rivelles revelan el esfuerzo cotidiano de las buenas profesionales. Pero sus palabras no desvelan, quizá por prudencia, otras dificultades (por ejemplo, las de la vida privada) y situaciones existentes en el mundillo artístico. Los directores hacían gala a veces de una gran falta de talento e imaginación a la hora de evitar determinados peligros en el rodaje de escenas que precisaban gran esfuerzo físico o que podían dañar la integridad y la salud de las actrices. En este sentido, una de nuestras actrices *vamp*, Mary Martín, cuenta que en la película *Una sombra en la ventana*, el personaje al que daba vida debía morir en un gran charco de agua, y enfermó de tanto que le hicieron repetir la toma. Relata que tenía que curarse a base de leche con coñac.³⁹⁹ Los rodajes solían ser duros: ocho horas era la media habitual, y las artistas y demás profesionales tenían que sacar a relucir una gran dosis de paciencia para esperar su turno de intervención, soportar las exigencias (algo normal) o el mal genio (no tan normal) de algunos directores.

La prensa cinematográfica de la época, sobre todo la revista *Primer Plano* se refería a las actrices desde la concepción franquista-falangista que ensalzaba la belleza de la mujer española, enriquecida por los contrastes regionales que engrandecían el sentido unitario de la Patria. Por ello nuestras actrices superaban a las actrices extranjeras, que no resistían la comparación y salían siempre malparadas⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Entrevista de Fernando Méndez Leite a Mary Martín, *La Noche del cine español*, Filmoteca RTVE, 1988.

⁴⁰⁰ El artículo de José Luis Barceló no tiene desperdicio: “33 muchachas integran hoy el estrellato femenino, oscilando sus edades entre los 18 y los 30 años. Todas las regiones de la Península han

En claro paralelismo con otros regímenes dictatoriales como el de Primo de Rivera, los artículos, reportajes o entrevistas en torno a las mujeres realizados en los años cuarenta, solían centrarse en la importancia de las cualidades femeninas, que previamente habían sido social y culturalmente construidas por los ideólogos de la Dictadura retomando los aspectos básicos de las “ángelas domésticas” recreadas en la España isabelina a mediados del siglo XIX: dulzura, abnegación, belleza y encanto, dejando en un segundo plano el talento y las cualidades interpretativas. Las actrices debían encajar en la estética y la ética que el Régimen divulgaba, mostrando, como hemos señalado anteriormente, sus habilidades en el ámbito doméstico, sobre todo en la cocina⁴⁰¹. En cambio, no se hablaba de su actividad emprendedora, de su preparación, de su capacidad para equipararse a los hombres en todos los campos profesionales⁴⁰², a pesar de partir de una clara situación de desventaja.

contribuido a la creación de este elenco. Andalucía, vergel de la patria, muestra el garbo ya tradicional y admirado en Estrellita Castro, Juanita Reina y Guillermina Grin, sevillanas; la exquisita finura del tipo malagueño queda bien expresada en Mary Martín. Cataluña, cosmopolita y marinera, es encarnada por María Mercader, estrella muy conocida en otros escenarios de Europa, así como Martita Flores. La tierra valenciana húmeda y verde, bajo el fuerte sol de levante tiene dos genuinas representantes: Concha Piquer y Maruja Tomás. La agreste región asturiana cuenta con Rosita Mendía. Galicia, rincón misterioso y poético, nos ofrece el estilo de Mary Cruz. San Sebastián, elegante y mundano vió nacer a Conchita Montenegro. Y, finalmente Madrid, por su carácter de capitalidad reúne muchos nombres de los que destacaremos: Amparo Rivelles, Maruchi Fresno, Lina Yegros, Luchy Soto, Conchita Montes, Ana Mariscal, Mercedes Vecino y Ana M^a Campoy... Imperio Argentina es la primera actriz de habla española, que sabe encarnar a la máxima perfección los tipos de la raza. Lo que principalmente distingue a las actrices españolas de las de otros países es su personalidad. El cine ha creado un tipo *standard* de mujer-muñeca, artificial y vacío. Las caras, los peinados, las expresiones, parecen ser siempre iguales. Por el contrario, nuestra patria brinda en su elenco femenino la variedad multicolor de su geografía y de sus climas...” BARCELÓ, José Luis, *Las estrellas del cine español, Imágenes*, nº 11, 1946. Sobre la presencia de actrices extranjeras en el cine español, ver la reciente publicación de BALLESTEROS, Rosa M^a, *Con nombre extranjero. Bio-filmografía de actrices En el cine español (1916-1950)*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 2014.

⁴⁰¹ GONZÁLEZ CASTILLEJO, M^a José, “Mujeres y musas: las actrices en España (1923-1930)”, en VERA BALANZA, Teresa (Ed.), *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea*. Málaga, Málaga Digital, 1998, pp. 105-110.

⁴⁰² Por ejemplo, Josita Hernán fundó a principios de la década su propia compañía teatral y publicó algunos libros: *Sirenita y yo* (1941), *Poemarios; una muchacha bajo las estrellas* (1942), *Ujarán* (1947)

Por otra parte, queremos referirnos se antes de poner fin a este epígrafe, aunque sea brevemente, a los actores y actrices, entre otros profesionales del medio cinematográfico, que tuvieron que exiliarse por motivos políticos durante la Guerra Civil o inmediatamente después. Entre las actrices cabe señalar a Margarita Xirgu, una de las grandes intérpretes de las obras de García Lorca; María Casares, hija de Casares Quiroga, afincada en París; Pepita Melía, Asunción Casal, o Lola Gaos, por citar algunos nombres⁴⁰³. Estas mujeres constituyen la otra cara de la moneda a la hora de valorar las ventajas del “sueño hecho realidad” que para otras supuso la profesión de actriz en la España de los años cuarenta.

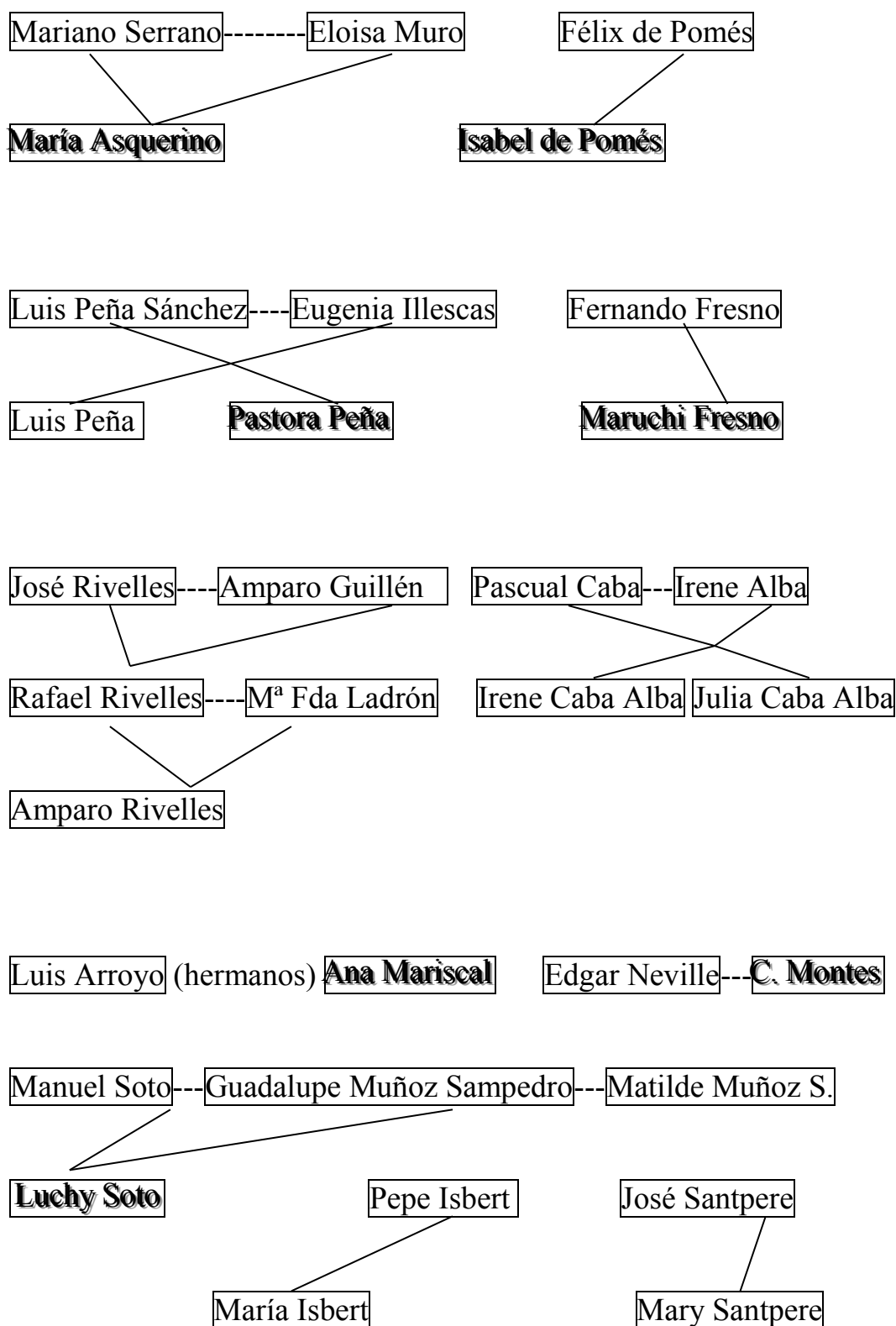
y otras novelas. A partir de 1954 impartió lengua castellana y léxico militar en la Escuela Francesa Superior de Guerra; Ana Mariscal no pudo publicar su novela titulada *Hombres* (1943), por impedirlo la censura. Casi medio siglo después, este libro vería por fin la luz. Fundó una empresa, Bosco Films, en la que asumió los riesgos de ser directora y productora, y fue profesora de interpretación; Conchita Montes, al margen del teatro, su gran pasión, fue adaptadora, traductora y empresaria de la mayoría de sus obras.; Julia Lajos, Guadalupe Muñoz Sampedro, Luchy Soto, Lina Yegros, al igual que otras muchas, tuvieron su propia compañía de teatro; Silvia Morgan, tras abandonar la interpretación, se dedicaría a la producción en Hispamer films. Ver BORAU, José Luis, *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

⁴⁰³ Ver BALLESTEROS GARCÍA, Rosa M^a, *Escritoras de cine (1934-2000). Galería de autoras*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-estudios sobre la Mujer, 2011, p. 26.

TABLA: MODELOS DE INICIO EN ACTRICES CONSIDERADAS

| ACTRIZ | INICIO EN LA PROFESIÓN |
|---|---|
| Estrellita Castro | Gana un concurso que le abre las puertas del teatro “Novedades” |
| Sara Montiel | Gana concurso de actrices jóvenes convocado por Cifesa |
| Nati Mistral | Gana concurso de interpretación de una película portuguesa |
| Lola Flores | Supera casting que demandaba gitana |
| Elena Salvador Marta Santaolalla Josita Hernán | Dedicación al doblaje |
| Imperio Argentina Carmen Sevilla Paquita Rico Concha Piquer Juana Reina | Oferta de papeles tras cantar en teatros y fiestas |
| Rosita Yarza | Extra figurante |
| Ana Mariscal Mary Lamar Silvia Morgan | Fotogenia seductora o de parecido a otra actriz |

GRÁFICO: APOYO O INFLUENCIA ARTÍSTICO-FAMILIAR



3. Mujeres tras la cámara del régimen

Es preciso iniciar este epígrafe con una pregunta: ¿Por qué no hubo directoras en el cine español del periodo autárquico? Sería fácil culpar al Régimen y a las discriminaciones de género de aquellos años de la ausencia de realizadoras tras la cámara, pero en honor a la verdad hay que decir que esa ausencia venía de antes. Durante la Segunda República sólo hubo un precedente en la dirección, el de Rosario Pi. El franquismo, con el retroceso que impuso en todos los órdenes, y especialmente en la vida de las mujeres, complicó más esa situación. Por otra parte, en los años cuarenta el número de directoras fue escaso tanto en Europa como en Norteamérica.

- **Estados Unidos:** Dorothy Arzner, Mary Ellen Bute y Marie Menken.
- **Francia:** Jacqueline Andry y Yannick Bellon.
- **Gran Bretaña:** Joy Batchelor y Eli Craigie.
- **Federación Rusa:** Maya Deren; Olga Preobrazhenskaia y Julia Solntseva.
- **Polonia:** Wanda Jakubowska.
- **Ucrania:** Esther Shub.
- **Alemania:** Leni Riefenstahl, la popular maestra del cine nazi⁴⁰⁴.

Concha Irazábal y Azucena Merino señalan en sendos trabajos que Ana Mariscal dirigió un cortometraje, *Misa en Compostela*, en el año 1946⁴⁰⁵. Sin embargo, de acuerdo con nuestras investigaciones en la

⁴⁰⁴ IRAZÁBAL MARTÍN, Concha, Alice *si está*. *Directoras de cine europeas y norteamericanas (1896-1996)*. Madrid, Horas y Horas, 1996.

⁴⁰⁵ IRAZÁBAL MARTÍN, Concha, y MERINO, Azucena, *Diccionario de Mujeres Directoras*. Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 89.

filmoteca de RTVE, dicha cinta se realizó en los cincuenta; de hecho, la primera frase que aparece en el corto es: "Año Santo, 1954 ", fecha que posteriormente pudimos corroborar en los archivos. De cualquier modo, Ana Mariscal, al margen de sus afinidades con el Régimen, aportó un arrojo digno de mérito al cine y a los escenarios españoles. Estamos hablando de una mujer que llegó a representar en el teatro el papel de Don Juan en el "Tenorio", uno de los paradigmas literarios y dramáticos más leídos y escenificados en la primera década de la Dictadura⁴⁰⁶, y que a principios de los cincuenta consiguió dar un paso en la dirección, algo que, *a priori*, nadie hubiera imaginado. Sus declaraciones respecto a la necesidad de que las mujeres estudiaran y emprendieran proyectos en plena posguerra mostraban su acentuada personalidad y su independencia: "Nunca me importó como se veía lo que yo hacía y nunca he pretendido ser estrella"⁴⁰⁷. Ana Mariscal sufrió la contundencia del Régimen cuando su primera obra *Segundo López, aventurero urbano* (1953) no fue valorada en su justa medida. Los tintes neorrealistas y la influencia de la nueva corriente italiana que se percibían en el film molestaron al Régimen. La España pobre reflejada en la película cayó mal, y la cinta fue acribillada por el sistema de calificaciones de la censura franquista. Su valoración fue de tercera categoría. Esto suponía una nula aceptación y una comercialización prácticamente inexistente. Iniciada la etapa aperturista del franquismo, Ana Mariscal volvió a ser infravalorada como directora. Su notable adaptación

⁴⁰⁶ Ana Mariscal osó interpretar el papel de Don Juan en Valladolid, y surgió el escándalo. Se consideró inmoral que el personaje más típico de seductor masculino corriera a cargo de una mujer. Sometida a un juicio literario, salió absuelta por un jurado de intelectuales. Ver VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Celuloide casi virgen*. Barcelona, Planeta, 1998, p.172.

⁴⁰⁷ MÉNDEZ LEITE, Fernando, Entrevista a Ana Mariscal, *La Noche del Cine Español*, Filmoteca RTVE, 1988.

de la obra de Miguel Delibes *El camino* (1964)⁴⁰⁸, no obtuvo ningún reconocimiento y se difundió mal.

Este vacío tan rotundo en la dirección obedece a un problema de rechazo y a la necesidad de evitar que un privilegio o puesto de poder que se consideraba exclusivo del varón pasara a las mujeres. Las directoras y las aspirantes a serlo recibían la calificación de “intrusas”, igual que ocurría en el ámbito de la fotografía. La mirada y la perspectiva debían ser masculinas. No obstante, el cine de los años cuarenta ofreció a las mujeres otros puestos menos valorados pero muy importantes donde pudieron desarrollar sus capacidades, llegando esos puestos a “feminizarse” rápidamente. Surgieron montadoras cinematográficas, ayudantes de dirección, maquilladoras, guionistas, “trucadoras”, empleadas de laboratorio y, sobre todo, *scripts*.

Tampoco nos asombra el escaso número de obras de escritoras adaptadas al cine en los cuarenta. La literatura ha sido un campo en el que muchas mujeres permanecieron en la sombra. Si muchas no pudieron publicar sus escritos, las que vieron su producción impresa apenas lograron que sus obras pasaran al cine. Pese a todo, algunas novelas de autoría femenina llegaron a las pantallas. Por ejemplo, Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra* y *Un viaje de novios*; Alicia Martínez Valderrama: *Dos mujeres en la niebla*; Carmen Laforet: *Nada*; Rosa María Aranda: *Boda en el infierno*; Carmen de Icaza: *Cristina Guzmán* y *La fuente enterrada*; Concha Linares Becerra: *Una chica de opereta*; Elizabeth Mulder⁴⁰⁹:

⁴⁰⁸ AGUILAR, Carlos, *Guía del videocine*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 203.

⁴⁰⁹ Escritora y traductora de grandes poetas, la olvidada figura de Elizabeth Mulder fue rescatada por Juan Manuel de Prada. Hija de un aristócrata que no utilizó sus títulos, nació en Barcelona en 1904. Las apotaciones más interesantes de Mulder se desarrollarán en el campo de la novela. Vivió una breve, apasionada y oculta historia de amor con la deportista Ana María Martínez. Durante la Guerra Civil escribió *Preludio a la muerte*, publicada en 1941, cuyo final tuvo que cambiar por imperativos de la censura. Ese mismo año publica dos libros de cuentos, en 1942 *Crepúsculo de una ninfa* y en 1944 *El*

Verónica; Laura de Cominges, uno de los seudónimos de la polifacética Josefina de la Torre: *Una herencia en París*; María Luisa de Linares: *El misterioso viajero del flipper*, *La vida empieza a medianoche*, *Te quiero para mí*, *Tuvo la culpa Adán*, *Doce lunas de miel*, *Mi enemigo y yo*, *Un marido a precio fijo* y *El poder de Barba Azul*; Concha Espina: *Altar mayor*, *La esfinge maragata* y *La niña de Luzmela*. Si tenemos en cuenta las más de 400 películas rodadas en esta época, fueron pocas las que se basaron en obras literarias femeninas. A excepción de Emilia Pardo Bazán y Carmen Laforet, las preferencias se decantan por las novelas de tipo 'folletín', que satisfacían a un público no demasiado exigente desde el punto de vista intelectual, como pretendía el Régimen. Queda claro que la administración franquista no iba a financiar o apoyar con premios historias que no fueran de su agrado. Por esta razón, obras como *Nada*, de Carmen Laforet, sólo podían llevarse a la gran pantalla de la mano de productores con capacidad para autofinanciarse como Edgar Neville. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos desplegados por el polifacético director, la película fue aniquilada desde todos los frentes.

Natividad Zaro (4 guiones) y Margarita Robles (12 guiones), fueron las guionistas más destacadas en los años cuarenta. Estas fueron sus aportaciones: *Sin uniforme*, *Tempestad en el alma*, *Flor de lago* y *Surcos*, guiones escritos por la primera⁴¹⁰; *La doncella de la duquesa*, *Un marido a*

hombre que acabó en las islas. M.F.K., "Personajes olvidados: Elizabeth Mulder, Terciopelo de misterio", *Diario Sur*, 18/07/01.

⁴¹⁰ Natividad Zaro comenzó su carrera como intérprete en la Compañía teatral de Cipriano de Rivas Cherif llamada El Caracol, antes de la Guerra Civil. Posteriormente ingresó en la compañía del Teatro Nacional de Falange, dirigida por Luis Escobar, y participó en la locución de *La vida es sueño* emitida por Radio Nacional de España en enero de 1939. Autora de diversos relatos, su obra teatral *Hombre en tres espejos* (1946) fue adaptada a la pantalla en 1947, y su comedia *También la guerra es dulce* fue objeto de una versión cinematográfica, ambas dirigidas por Ladislao Vajda. Traductora y adaptadora de numerosas obras teatrales, entre ellas *Sea todo para bien*, de Luigi Pirandello, estuvo unida sentimentalmente con el escritor falangista Eugenio Montes, académico y embajador en Roma. Ganó un

precio fijo, La condesa María, Altar mayor, La boda de Quinita Flores, Cristina Guzmán, Ni tuyo ni mío, El misterioso viajero del clipper, Trece onzas de oro, Un viaje de novios, El hombre que veía la muerte y “*Bajo el cielo de Asturias*”, debidos a la segunda. Lo que resulta más elogiabile en estas mujeres es la capacidad de combinar esta actividad con otras ocupaciones, fundamentalmente la interpretación. Es cierto que en algún caso su unión sentimental pudo facilitarles el acceso a la profesión. No obstante, a diferencia del elenco masculino, hicieron méritos más que suficientes para escribir historias en el cine⁴¹¹. Además de las dos guionistas citadas hay que recordar a Conchita Montes, que escribió la adaptación al cine de *Nada*; Concha Guillén, Aileen O'Brien, Esther Rose, María Suárez y María Luisa de Linares. Por otra parte, algunas autoras como Alicia Martínez Valderrama, Cecilia Mantua y Laura de Cominges escribieron guiones basados en sus propias obras.⁴¹²

Dos oficios que tendieron a feminizarse fueron el de *script* y el de montaje, sobre todo el primero, que llegó a adueñarse del artículo como muestra de identidad genérica: “la *script*”. Reme Sicilia, una de ellas, explicaría en la revista *Primer Plano* las características de su trabajo: “Consiste básicamente en el control del guion cinematográfico. Hemos de tener una cuidadosa y esmerada atención en el diálogo de actores, que por

premio del S.N.E. por el guion *Europa*. Ver RiAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1998, p. 572.

⁴¹¹ A diferencia de otras categorías profesionales, e incluso contra la opinión autorizada de algunos profesionales, los guionistas (casi todos hombres) no estaban obligados a pasar por ningún control de méritos regulado desde el punto de vista sindical, lo que permitió a los productores buscar a sus escritores a conveniencia: dramaturgos, autores de canciones, poetas, guionistas radiofónicos, dibujantes, publicistas y, hasta médicos, sin olvidar a militares, jueces, abogados, funcionarios del Estado o críticos de arte. Dicho de otra forma, cualquiera, siempre que su ideología no se lo impidiese, cuestión importantísima, podía ser guionista en el cine español. Ver RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1998, p. 94.

⁴¹² BALLESTEROS GARCÍA, Rosa M^a, *Escritoras de cine (1934-2000). Galería de autoras*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 2011.

ser mudas las escenas rodadas en exterior, esto hay que tomarlo taquigráficamente, para que luego sirva de orientación en el montaje, que es a donde diariamente va a parar el trabajo de la *script*, que ha recogido en sus anotaciones los datos de las escenas, repeticiones que se han hecho de los distintos planos, metraje de las escenas rodadas y modificaciones que experimenta el guion a lo largo de la película. Cuida también de anotar la indumentaria que visten los artistas y la situación en que queda el final de cada escena, para evitar que, si a los varios días hay que continuar la filmación de estos planos, no aparezca el artista vestido de forma distinta a como iba anteriormente, ni que se altere el conjunto de la escena⁴¹³.

Lo cierto es que el oficio requería una gran preparación. Había que tener, además de una vocación y cuidado especial, un dominio de la taquigrafía y algún conocimiento de dibujo esquemático que permitiera trazar rápidamente el conjunto de la escena. Estaba en la mentalidad de todos que este oficio era más adecuado para las mujeres, que cuidaban de las pequeñas cosas con más esmero que los hombres, y les aventajaban también en paciencia⁴¹⁴. Esta creencia ha desaparecido en la actualidad. Pero en aquel tiempo la diferenciación contribuía, en casos como este, a ensalzar el “yo” femenino respecto a los contrincantes laborales masculinos y constituía un acicate a la hora de conseguir el trabajo. Sin embargo, siempre había que superar escollos. Sirvan como ejemplo unas preguntas de doble lectura extraídas de la entrevista realizada por un periodista de *Primer Plano*, Adolfo Luján, a Carmen Salas una excelente *script*: “¿Este

⁴¹³ GARCÍA, Pío, “Misión de la script”, *Primer Plano*, 13/04/41.

⁴¹⁴ Dejando a un lado las actrices, casi todas [las mujeres] eran *script*. Las mujeres son mucho más observadoras para ver detalles de traje y peinado que los hombres y volver al rodaje diez días después para salir igual. Una mujer se fija mejor en un peinado que tiene que ser el mismo en otro decorado diez días después. Hay un toque femenino en eso” Francisco Javier Pereira. Entrevista a Amparo Rivelles, Málaga, 30/10/02.

oficio es femenino?, porque no faltan películas donde hay *scriptmen*? “¿La mujer puede dirigir como el hombre?”⁴¹⁵. Este tipo de preguntas ponían de relieve la mentalidad dominante sobre el trabajo de las mujeres, las dudas sobre la “feminidad” de las que abandonaban el hogar o renunciaban a él para dedicarse a tareas que no le correspondían lejos del hogar y la familia. Sin embargo, para los directores y las grandes compañías contar con buenas *scripts* era una garantía. María Teresa Ramos⁴¹⁶, la citada Carmen Salas, Lucía Martín, Asunción Níle y Pepita Pruna fueron las más solicitadas.

Similar importancia tuvieron las realizadoras de montaje, cuya ardua labor merece destacarse, teniendo en cuenta el poco material destinado a este campo que llegaba a España, hasta el punto que en ocasiones les era imposible hacer otra cosa más que cortar las imágenes de la claqueta y pegar un plano a otro. Hablamos de otro de los oficios cinematográficos femeninos. Entre las mujeres que se dedicaron a él, la mayoría muy jóvenes, hay que destacar por el número de trabajos y por estar muy bien consideradas en su profesión, Sara Ontañón⁴¹⁷ (31 montajes), cuya labor

⁴¹⁵ LUJÁN, Adolfo, “Entrevista a Carmen Salas”, *Primer Plano*, 13/04/41.

⁴¹⁶ La revista *Primer Plano* esbozó este retrato sobre ella: “En estos días cumple sus veinticinco películas como script María Teresa Ramos, mano derecha de directores. Angel de la guarda, sonrisa y pequeña bruja de los platós. Catalana (Barcelona), pertenece a la vanguardia de mujeres de hoy que saben tripular una locomotora, o dan la vuelta al mundo en avioneta, sin dejar por eso de ser la nota armónica de feminidad que necesita el mundo. Tiene la carrera de comercio, estudió química, trabajó en una agencia de publicidad y en un laboratorio, en el Departamento de Cinematografía y hace unos bordados preciosos. Llegó al cine por casualidad. Trabajó con el húngaro Bajad, el portugués Duarte, el argentino Klimovsky, el italiano Matarazzo, el francés Choux y los españoles Román, Viñolas, Raúl Alfonso, Perojo, Obregón, Butragueño...un cocktail de nacionalidades que hace suponer un tacto diplomático y una aguda inteligencia. Soltera, sin compromiso, con la preocupación de adelgazar”. GÓMEZ TELLO, “Quien es quien en la pantalla nacional”, *Primer Plano* 20/10/49.

⁴¹⁷ No cabe duda que Sara Ontañón fue una de las montadoras mejor preparadas y más solicitadas, como se demuestra por el número de películas que montó. Fue objeto de una entrevista en *Primer Plano*, a pesar de su trabajo anónimo. De sus respuestas destacamos especialmente su conocimiento de la materia, la precariedad de sus condiciones de trabajo y su profesionalidad: “Lo ideal para el montador, y con ello podría desarrollar una labor personal, sería disponer de material diverso de un momento de la película, con lo que podría valorar la conveniencia de éste o el otro encuadramiento. Yo me indigno cuando al

continuaría hasta la década de los sesenta, Bienvenida Sanz (26 montajes), que siguió en activo durante los años cincuenta, Margarita Ochoa (19 montajes), Petra de la Nieva (16 montajes) y Magdalena Pulido (8 montajes), que trabajaron hasta la década de los setenta, Josefina Pruna (4 montajes), Pepita Orduña (2 montajes) y Mercedes Balansó (1 montaje). A estos nombres hay que unir los nombres de las mujeres que empezaron como ayudantes de montaje. Entre ellas, Mercedes Alonso Ciller, que prolongaría su labor en el cine español hasta los años noventa. Otras ayudantes destacadas fueron Carmen González, M^a Rosa Esther Gura, Anita Colmenares, M^a Teresa Guillot, Juana Kormis, Rosa del Pozo, Carlota Sanz, Alicia de la Toba, Amalia Villalba, Mercedes Gimeno, Angela Grau y Rosa Roig⁴¹⁸.

Hay que resaltar otro hecho que singularizó a algunas de las mujeres que trabajaron en el cine. Hasta el momento hemos venido separándolas según los oficios que desempeñaban, pero hubo muchas a las que no se les puede encasillar. Fueron polifacéticas. Adquirieron tanta experiencia y habilidad, que hicieron de la versatilidad su mejor virtud. Merecen ser citados en este apartado casos como el de Magdalena Pulido, montadora cinematográfica pero también "trucadora", oficio que se realizaba con máquinas, en este caso la "Debie", para lograr diferentes trucos

criticar las películas españolas se pretende echar la culpa de sus defectos al montador. Este no puede hacer lo que el director no ha hecho (...) Una buena película la puede perder un montador; pero una película mala no puede salvarla, todo lo más, mejorarla... El trabajo de la script tiene una influencia importantísima. Para nosotras es esencial el *racord*, y si este se lleva mal, el montaje tiene que recurrir a subterfugios para eludir el pésimo efecto de la discordancia de imágenes entre un plano y otro. Yo creo que toda *script* debería tener nociones de montaje, y el montador sobre el trabajo de *script*. Yo, por ejemplo, hice el *script* de la parte de *Sin Novedad en el Alcazar* que se rodó en España. ¡Cómo me entusiasmaba con aquella copiosidad de temas, pensando en el montaje que se podría realizar con ellos!". Cit. en LUJÁN, Adolfo, "Mujeres detrás de la cámara", *Primer Plano*, 13/04/1941.

⁴¹⁸ HUESO, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941-1950)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998.

Enciclopedia del cine español *Cinemedia*, Canal +, Sogecable, 1997.

cinematográficos. Otro ejemplo de vocación artística relacionada con el cine desde 1932 es el de Margarita Robles, que marchó a París contratada por la Paramount para doblar a Marlene Dietrich, bajo la dirección del marido de la estrella, Rudolph Sieben. Trabajó en el campo del guion e hizo sus pinitos en la interpretación. Fue una eficaz colaboradora de Gonzalo Delgrás⁴¹⁹. Pero si tenemos que resaltar un caso de polivalencia tenemos que referirnos a Josefina de la Torre, una mujer vanguardista que constituía la antítesis del modelo normativo de feminidad de la Dictadura. Actriz, poetisa, recitadora, pianista, cantante, novelista (firmaba bajo el seudónimo de Laura de Cominges), guionista y, circunstancialmente, ayudante de dirección. Su carrera no fue ajena al ambiente familiar que la rodeó ni a sus amistades. En Francia realizó tareas de doblaje junto a Luis Buñuel, con el que mantuvo un idilio, publicando su primer libro de poemas, *Versos y estampas*, en la temprana fecha de 1927, con prólogo de Pablo Salinas.

De igual modo, las mujeres tuvieron cabida en otros puestos profesionales menos relevantes que los anteriores, pero, indiscutiblemente, muy dignos en cuanto al resultado final de un film. El maquillaje, la peluquería, así como la indumentaria (elementos que constituyen la ambientación), tuvieron en común, a semejanza del caso de muchas actrices, el aprendizaje y la intervención familiar en el desempeño del puesto. Si se daba esta circunstancia, el jefe era el cabeza de familia y las mujeres solían figurar como primeras ayudantes. Encargadas de dar carácter y expresión a los rostros, fingir edades, huellas de heridas y

⁴¹⁹ Ver GÓMEZ TELLO, “Margarita Robles”, *Primer Plano*, 28/12/47; Margarita Robles fue una mujer consciente de que para desempeñar mejor su oficio era importante disponer de una buena cultura. Es esta inquietud la que impulsaría su continuo autodidactismo. Se convirtió en una *rara avis*: “La cultura que hoy pueda yo tener es absolutamente autodidacta, y se debe más que nada a la que forzosamente me dio mi profesión de actriz y sobre todo mi gran afición a leer cuanto caía en mis manos”, Ver ROBLES, Margarita, *Mis 88 añitos*, Madrid, Agesa, 1982, p. 36.

pasiones, es decir capacitadas para trabajar en el mundo del maquillaje, no hubo demasiadas. Nombres importantes por el número de trabajos realizados en este terreno fueron el de la Sra. de Carrasco y el de Carmen Martín. La importancia del peinado en el cine quedaría reflejada en la pantalla de la mano de mujeres como Elvira Alaqueros, Amelia Alcaraz, Elisa Aspachs, Pilar Campanuls y Julia González. Responsables de que el vestuario aportara calidad al proyecto cinematográfico fueron, entre otras, Asunción Bastida, Paquita (Casa) y Encarnación Gutiérrez⁴²⁰. Por último, y en breve alusión al periodismo, apenas hemos encontrado mujeres que ejercieran la crítica cinematográfica en los años cuarenta. Tan sólo una consiguió abrirse camino en Madrid, concretamente en el semanario *Dígame*. Nos referimos a Soledad San Mateo, más conocida como Graziela⁴²¹.

En fin, queremos concluir recordando que el objetivo de este apartado ha sido recordar a las mujeres que trabajaron detrás de la cámara en el celuloide español del periodo autárquico, en un marco políticamente represivo y hostil. Estas mujeres contribuyeron, tanto como las actrices, a que la pantalla fuera un refugio capaz de crear no sólo ilusiones sino también realidades necesarias para sobrevivir en los tiempos más ominosos del franquismo.

⁴²⁰ HUESO, Angel Luis, *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción (1941-1950)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998

⁴²¹ GÓMEZ TELLO, A., "Graziela", *Primer Plano*, 19/09/48

CONCLUSIONES

A semejanza de otros regímenes totalitarios, el franquismo supo ver el cine como mecanismo propagandístico en el marco de una concepción ideológica en la que las mujeres se erigen como uno de los colectivos sociales más perjudicados. Insertando nuestro estudio en una historia que valora las imágenes como fuente de conocimiento y reflexión, pero también como un dispositivo accesible para comprender determinadas realidades sociales y, a la par, conformar las identidades subjetivas y colectivas, nuestra propuesta ha consistido en analizar las imágenes filmicas del periodo autárquico, no sólo como reflejo del contexto político sino también formando parte de los discursos aceptados. Estos pueden resultar modificados por la aparición de determinadas líneas de ruptura, a primera vista imperceptibles, o de fisuras surgidas entre la historia narrada y las interpretaciones que de ella hace el público que la contempla. Así, a lo largo de nuestra andadura investigadora hemos comprobado que la cinematografía de la primera década de la Dictadura, como cualquier otro tipo de discurso visual y hablado, transmitía significados cuyos contenidos llegaban de manera diferente a quienes acudían a las salas de proyección, produciendo identificación –la mayor parte de las veces-, indiferencia o rechazo –cuando cambiaban las pautas del lenguaje filmico o la historia narrada se apartaba de lo convencional – e incluso rebeldía, pues ni siquiera en los periodos de mayor control del celuloide por parte del Estado, mediante la censura y otras medidas políticas como el sistema de calificación de los films y las subvenciones económicas, se llegaría a dominar del todo la subjetividad y la intimidad de las personas. Esta es la primera conclusión a la que hemos llegado.

Servirnos del celuloide nos ha permitido abastecernos eficazmente de múltiples recursos y posibilidades que facilitan el conocimiento de los años más difíciles del franquismo, años caracterizados por el exceso en todo: maniqueísmo, patriotismo, represión, carestía, hambre y silencio. El cine autárquico nos sitúa en el momento histórico en el que fueron tomadas las imágenes. A partir de cada una de ellas es posible construir un espacio filmico, que, más allá del entretenimiento, de la evasión, o incluso del adoctrinamiento, muestra los arquetipos y pautas de conducta propuestos como normativos y, a manera de espejo invertido, refleja también aquellos otros que hunden sus raíces en la heterodoxia. Cualquier historiador debe saber, sabe, que es preciso identificar las pretensiones e intenciones del realizador de una película, sobre todo cuando las libertades brillan por su ausencia: doble lenguaje, símbolos que se deslizan sutilmente en una escena determinada, subrayados musicales o silencios, adaptación de obras literarias que pueden actuar como un revulsivo en la conciencia de los espectadores, la utilización “política” de los planos e incluso el uso más o menos intenso de la luz.

Aun no llegando a la altura de cineastas como Leni Riefenstahl o Sergei Eisenstein, tan opuestos ideológicamente, artífices de un arte hipnótico para masas receptoras que, influenciadas por el poder de las imágenes, quedaban fascinadas por el nazismo o el comunismo, respectivamente, el celuloide español de los años cuarenta, no sólo adoctrinó sino que provocó mecanismos de evasión sumamente necesarios en aquella época, avivando su carácter de “fábrica de sueños”, a veces en sesiones dobles o triples donde se consumía la tarde y parte de la noche. Esa heterogeneidad, dentro de un orden, es otro de los rasgos del cinema de la primera década franquista. Así se aprecia en sus películas-paradigma – *Raza*, de Sáenz de Heredia, 1942, *Locura de amor* y *Agustina de Aragón*,

de Orduña, 1948 y 1950, *Ronda Española*, de Vadja, 1951, entre otras- sus comedias de enredo –*Deliciosamente tontos*, *Ella, él y sus millones*, de Orduña, 1943 y 1944, respectivamente-, sus cintas “malditas” –*Rojo y Negro*, de Arévalo, 1942, retirada de las carteleras días después de su estreno, *Nada*, de Neville, 1947, dejada caer por publicistas, críticos y distribuidores- o sus películas incomprendidas –*La vida en un hilo*, comedia que al “cruzar” los dos pasados, real y virtual, de la protagonista provocó el rechazo del público-,

Sin duda el análisis histórico de estos y otros metrajes proyecta realidades perceptibles por los sentidos y otras que éstos no pueden delimitar. Si las imágenes tenían la capacidad de influir en las conductas, transmitir ideas, informar y “educar”, podían convertirse, como así ocurrió, en uno de los más preciados instrumentos de propaganda del Régimen. Evidentemente, los fotogramas llegaban donde no podían llegar los libros, aspecto que no pasó inadvertido a los vencedores de la Guerra Civil. El cine, incluso teniendo en cuenta los plurales canales de reapropiación de las personas que asistían a las salas de proyección, constituyó uno de los pilares básicos de socialización de la Dictadura.

Hablamos de una cinematografía controlada e intervenida por diferentes órganos institucionales. Los falangistas, sirviéndose de la Sección Cinematográfica del Sindicato Nacional del Espectáculo, impulsaron dictámenes y normas que afectarían a todos los profesionales y empleados del medio: productores, realizadores, actrices y actores, técnicos y especialistas de montaje, entre otros oficios fílmicos. Se protegieron las películas nacionales, se doblaron las extranjeras y se estableció la proyección obligatoria en las salas de un noticiario documental (NODO), paradigma de la propaganda franquista. Aunque si hablamos de control de la cinematografía, uno de sus rasgos más significativos fue la censura.

Hemos podido comprobar en archivos y hemerotecas las disposiciones que prohibían todo lo que se consideraba tabú: los signos políticos e ideológicos de los vencidos, el sexo, la difamación de la religión, el aborto y determinados matices del lenguaje, cuyo rechazo rozaba a veces lo ridículo: por ejemplo, el hecho de eliminar en los diálogos filmicos el uso de la palabra “divino” para referirse a algo “bueno” o “estupendo”. En el cine de los cuarenta los censores cobraron altos vuelos y las tijeras del Régimen trabajaron sin descanso, de modo que incluso los productores, realizadores y guionistas afines, personas libres de toda sospecha, se autocensuraron en más de una ocasión, como declararon en las entrevistas concedidas a diferentes medios de comunicación una vez restablecida la democracia.

Hemos podido constatar que directores como Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Juan de Orduña y Antonio Román, entre otros, se ganaron la confianza de los sucesivos gabinetes franquistas. Crearon films de corte patriótico-militar, acordes con la idea de Falange de crear un cine histórico, nacional y patriótico –calificado posteriormente como de Cruzada-, un cine que recreara las pasadas grandezas de España y sirviera de elemento regenerador-purificador antes de emprender nuevos y ambiciosos objetivos que llevarían a restaurar tales grandezas. Directores que fueron premiados con la excelente valoración de sus películas por la Junta de Calificación, elemento imprescindible para su buena distribución, y la financiación de sus proyectos.

Las películas analizadas, reflejo de otras muchas que han quedado fuera de nuestra mirada porque el objetivo de la Tesis no ha sido en ningún momento abordar exhaustivamente la producción fílmica de la época, plantean una visión del mundo esquemática y reduccionista que apela sobre todo a los sentimientos, es decir que invita a los espectadores y

espectadoras a identificarse con los dolores y alegrías de los personajes arquetípicos representados como “buenos” pero sin excluir a los “malos”. Pero, paradójicamente, la representación de lo “otro” dejaría la puerta abierta a posibles identificaciones –líneas de ruptura o de fisura, las venimos llamando- de un sector del público con lo prohibido, contribuyendo así a reconstruir las identidades, las voluntades, las pautas de comportamiento o, al menos, teniendo en cuenta las difíciles circunstancias históricas, los más secretos anhelos. Dicho de otro modo, el discurso cinematográfico, como todos los discursos, incide de una manera compleja sobre los individuos y colectivos humanos, no es irreversible, de modo que sus significados se reapropiados, asimilados, transformados o rechazados por el público de diferente manera, siguiendo un proceso que escapa a la lógica interna del propio discurso y de sus creadores.

Cabe destacar, por tanto, la importancia del lenguaje cinematográfico para reconstruir las identidades de género, masculinas y femeninas, si bien, de acuerdo con los objetivos que nos marcamos, en esta investigación nos hemos centrado prioritariamente en las segundas. Con todo, los personajes masculinos representan también en las películas analizadas modelos ortodoxos o heterodoxos de masculinidad que a veces son reconducidos políticamente, de acuerdo con el maniqueísmo imperante, desde las zonas de tinieblas a las de luz. Así sucede, por ejemplo, con el exiliado de *Ronda Española*, que reconociendo sus errores, rectifica y se purifica ideológicamente antes de regresar a España. O con Luis Montana, el pretendiente afrancesado de la protagonista de *Agustina de Aragón*, que, arrepentido, acabará luchando contra las tropas napoleónicas al lado de los guerrilleros. El arquetipo normativo de feminidad está infiltrado por los valores falangistas y del nacional-catolicismo y se transmite mediante las imágenes de la “vestal”, la madre heroica, la madre social o la mujer-patria

(militante), proyectadas en la cinematografía de la época en películas como *Reina Santa*, *Rojo y Negro* y las recientemente citadas *Ronda Española* y *Agustina de Aragón*. No obstante, en las comedias de enredo se aprecian ciertas fisuras en las denominadas *chicas topolino*, por lo general de clase media-alta, ubicadas en las grandes ciudades, mujeres hasta cierto punto modernas, frívolas, alegres y coquetas, como Diana, Mercedes y María, protagonistas, respectivamente, de *Ella, él y sus millones*, *La vida en un hilo* y *Deliciosamente tontos*, abriendo, con su interés por el amor, los actos sociales y la moda, que incorporará como símbolo de la época el peinado “Arriba España”, el limitado abanico de posibilidades de la pacata moral del Régimen.

En cualquier caso, no aparecerán excepciones graves en el cine nacional. El escaso apoyo institucional a las películas de corte neorrealista, como la dirigida por Ana Mariscal a comienzos de los años cincuenta, *Segundo López, aventurero urbano*, aunque *El crimen de la calle Bordadores*, *Nada* (Neville, 1946 y 1947 respectivamente) y *Surcos* (Nieves Conde, 1951) representaron destacadas excepciones en este terreno; el rechazo de todo lo extranjero en sus distintas manifestaciones, el aniquilamiento de los vencidos; la burla y el desprecio manifestado por las prostitutas y los homosexuales, y la negativa a mostrar en la pantalla las vicisitudes de la vida cotidiana, serán los elementos dominantes en el celuloide de los años cuarenta.

El noticiario oficial del Régimen (NODO) estaba marcado por su extremado partidismo pero no por ello deja de tener valor para estudiar la Dictadura y documentarnos sobre los acontecimientos y sucesos más importantes de la época.

Cuando hablamos de la proyección de las imágenes femeninas en el celuloide del primer franquismo viene a nuestra memoria el legado de una

mujer-referencia en la historia del cine. Nos referimos a Chantal Akerman, que analizó en sus películas la vida cotidiana, la sexualidad y la política del siglo XX, y como teórica del espacio y el tiempo filmicos es dignamente valorada. Pionera de un cine feminista que se inclina por otorgar protagonismo a la mirada femenina. Una mirada que, en lo concerniente al período analizado en la Tesis, es inexistente. Hasta 1953, en que Ana Mariscal dirige *Segundo López, aventurero urbano*, ninguna mujer había osado introducirse en este campo. La mirada masculina glorificó a determinadas heroínas, pero la Dictadura privó durante su primera década al cine español del punto de vista femenino.

En la Tesis, según las características de los films analizados, hemos establecido una clasificación acorde con los discursos y las imágenes femeninas que se reflejan en ellos, eligiendo, por un lado, un grupo de películas paradigmáticas del primer franquismo, y por otro, una muestra de aquellas que representan el cine de evasión.

En el primer caso, los directores más representativos del Régimen materializaron sus proyectos apoyados por los organismos cinematográficos. Cabe destacar que las protagonistas de las películas presentaban una serie de rasgos comunes que las convertirían en mujeres-símbolos de los valores y doctrinas de la Dictadura, con la finalidad de captar la adhesión de los receptores. Las películas paradigmáticas examinadas: *Raza* (1941), *Rojo y negro* (1942), *Reina Santa* (1946), *Agustina de Aragón* (1948), *Locura de amor* (1948) y *Ronda española* (1951) contrastan, en gran medida, con las realizadas por Edgar Neville durante esos mismos años.

En *Raza* vemos la idealización femenina en los personajes la Madre, la Novia y la Hermana, que se asocian al estereotipo de hombre-castrense que Franco llevaba dentro de su ser. Mujeres estables, profundamente

católicas, equilibradas, sacrificadas, capacitadas, en fin, para velar por la familia, realizar sus tareas socializadoras y dirigir el ámbito doméstico.

Rojo y Negro supone la visión falangista del ideal de feminidad, si bien la heroína, con su activa militancia, hace añicos la figura del “ángel del hogar” y, con ella, la ideología de la domesticidad. Mujer que concede más importancia a los ideales que a las creencias religiosas, hasta el punto de sacrificar su vida por ellos.

En *Reina Santa* se proyectan dos símbolos del Régimen unificados en el personaje de Isabel de Portugal: Santa Teresa de Jesús e Isabel La Católica. Dos nombres que el gobierno de Franco institucionalizó como paradigmas del Régimen y modelos a seguir por las españolas de la época.

Locura de amor presenta un personaje femenino que se enfrenta a conspiraciones y traiciones de extranjeros y, de manera especial, a la infidelidad de su esposo, exponente de la doble moral sexual de la época. El mensaje es claro: resignación, sacrificio y acatamiento femeninos ante la conducta sexual del cónyuge, que es fruto de su virilidad.

Agustina de Aragón es una de las representaciones más potentes del arquetipo de mujer-patria. La versión de la España decimonónica representada por la invasión francesa y la heroica resistencia de Agustina en el campo de batalla se utilizan en la cinta como elementos mediadores para ensalzar los valores de la Raza.

Ronda española se erige en la mejor proyección cinematográfica de la Sección Femenina. Las protagonistas pertenecen a los Coros y Danzas. Mujeres mensajeras del ideal falangista y nacional-católico. Con ellas se daba a conocer al mundo la grandeza de España, su diversidad regional, que no estaba reñida con la indisoluble unidad de la Patria, y el sentimiento religioso que se respiraba en un país donde la Iglesia mantenía un estatus cada vez más firme.

Por último, Edgar Neville es el artífice de un universo femenino bastante sorprendente en comparación con el anterior. En films como *Correo de Indias*, *El crimen de la calle Bordadores*, *El último caballo*, *La vida en un hilo* y, de manera especial, *Nada*, basada en la novela de Carmen Laforet, las mujeres se muestran mucho más reales e imbricadas en los problemas de la vida cotidiana, y por tanto alejadas de los estereotipos femeninos del cine histórico o de Cruzada.

El segundo grupo de películas analizadas, ubicadas en el cine de evasión, responde a las comedias de tipo americano, en las que se impone el modelo de “chicas topolino”, como hemos señalado con anterioridad. Mujeres más activas y modernas, insertadas sin embargo en una estructura patriarcal manipuladora y controladora.

En esta investigación, siguiendo las propuestas de las teóricas del cine, hemos analizado las miradas femeninas de las mujeres situadas a un lado y otro de la cámara: actrices, montadoras, *scripts*, guionistas y “trucadoras”, entre otros oficios filmicos. Hemos constatado que las mujeres han trabajado en el cine eficazmente, pero sin el justo reconocimiento ni la debida motivación o concesión de oportunidades para ascender a posiciones de más responsabilidad. Los puestos importantes y mejor valorados constituían un monopolio masculino, hecho que habla de un cine discriminado y mutilado en términos de género, como se aprecia en la ausencia de realizadoras femeninas hasta 1953, cuando irrumpe en solitario Ana Mariscal, como hemos tenido ocasión de ver. De igual modo, hemos desvelado el trabajo, los roles y las funciones de las mujeres tras la cámara, haciendo un desglose de las tareas que desarrollaron: montaje, escritura y adaptación de guiones, *script*, uno de los oficios más feminizados, vestuario y peluquería, además de dejar constancia de las maneras de acceder a esos puestos laborales que, como solía ocurrir en la

época, contravenían el orden doméstico y las función básica atribuida a las mujeres: la maternidad y el cuidado de la familia. Confiamos en haber contribuido a sacar a “las trabajadoras del cine” del anonimato y del silencio impuesto por el orden dictatorial, destacando el mérito especial que requería combinar laboralmente la esferas pública y privada, sobre todo en un país en ruinas, desolado, reprimido, sin libertades, en el que la situación de las mujeres había retrocedido un siglo.

En fin, tanto el conjunto de películas analizadas en esta investigación como el estudio de los roles desempeñados por las mujeres delante y detrás de la cámara demuestran que el cine autárquico contribuyó a construir y difundir modelos identitarios, en gran medida normativos, pero también de otra índole. En este sentido los relatos cinematográficos no resultaron tan cerrados como se pretendía y dejaron espacios para ser reinterpretados de diversas maneras por parte del público, las actrices protagonizaron importantes líneas de ruptura en su vida privada y los oficios femeninos detrás de la cámara, como hemos señalado, rompieron algunos monopolios masculinos aun cuando los puestos de dirección siguieran estando en manos de los hombres.

TESIS DOCTORAL

IMÁGENES DE MUJERES: UN JUEGO DE MIRADAS EN EL OBJETIVO DE LA CÁMARA FRANQUISTA (1940-1951)

VOLUMEN 2



Tesis doctoral presentada por:
Francisco Javier Pereira Baena

Directora de tesis:
Dra. María Dolores Ramos Palomo, Catedrática de Historia Contemporánea
de la Universidad de Málaga

Málaga, 2016



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Moderna
y Contemporánea

TESIS DOCTORAL

IMÁGENES DE MUJERES: UN JUEGO DE MIRADAS EN EL OBJETIVO DE LA CÁMARA FRANQUISTA (1940-1951)

VOLUMEN 2

Tesis doctoral presentada por:
Francisco Javier Pereira Baena

Directora de tesis:
Dra. María Dolores Ramos Palomo,
Catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Málaga

Málaga, 2016



ÍNDICE

VOLUMEN 1

| | |
|---------------------------|----------|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
|---------------------------|----------|

| | |
|--|-----------|
| PRIMERA PARTE: LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS INSUFRIBLES AÑOS DE POSGUERRA | 20 |
|--|-----------|

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO 1. Un recorrido por la sociedad española en los años 40. Las mujeres y su <i>modus vivendi</i> | 21 |
|--|-----------|

| | |
|---|----|
| 1. Una España azul. Aspectos políticos y sociales | 21 |
| 2. Vida cotidiana. Entre el bien y el mal | 33 |
| 3. Mujeres en el primer franquismo | 54 |
| 3.1. La construcción de modelos y roles femeninos | 59 |
| 3.2. Las españolas y su <i>modus vivendi</i> | 74 |

| | |
|---|-----------|
| SEGUNDA PARTE: LA PROYECCIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE ESPAÑOL DE POSGUERRA (1940-1951)..... | 81 |
|---|-----------|

| | |
|---|-----------|
| CAPÍTULO 2. El cine, simbiosis de arte e industria con un fin: crear realidad..... | 82 |
|---|-----------|

| | |
|--|-----|
| 1. Conceptos sobre el cine y elementos constitutivos | 82 |
| 2. Cine e historia..... | 92 |
| 3. Características del cine español de posguerra | 98 |
| 3.1. Un cine controlado e intervenido: Nacionalismo, proteccionismo y censura | 99 |
| 3.2. La propaganda franquista en el cine | 111 |
| 3.2.1. <i>Mujeres de la posguerra en el NODO</i> | 119 |
| 3.3. Estilos y géneros cinematográficos cultivados por los principales realizadores | 127 |
| 3.4. La publicística: Carteles, programas de mano y fotografías de primeros actores y actrices..... | 139 |

CAPÍTULO 3. El binomio mujeres-cine argumental o de ficción 142

1. La imagen femenina en el primer franquismo: un objeto en la retina del Régimen..... 142
2. Films-paradigmas del ideario de feminidad del franquismo 162
 - 2.1. *Raza*. La idealización femenina del franquismo..... 162
 - 2.2. *Rojo y Negro*. Una visión falangista de la mujer..... 171
 - 2.3. *Reina Santa*. Dos símbolos del Régimen unificados..... 184
 - 2.4. *Locura de amor*. Exégesis del delirio causado por la infidelidad 192
 - 2.5. *Agustina de Aragón*. Un freno para el invasor 202
 - 2.6. *Ronda española*. Un acercamiento a la Sección Femenina. 213
3. La mujer en el cine de Edgar Neville. La excepción a la regla..... 223
4. Mujeres presas del estereotipo. Un recorrido por los principales modelos en el cine español autárquico..... 236
 - 4.1. Las reinas del hogar 236
 - 4.2. Las solteronas 240
 - 4.3. Santas, pecadoras y arrepentidas 244
 - 4.4. Las vampiresas..... 252
 - 4.5. Las folclóricas..... 256

CAPÍTULO 4. Iniciativas femeninas en el cine franquista..... 264

1. Los oficios cinematográficos femeninos: constitución y diferencias de género 264
2. Actrices: el sueño hecho realidad..... 269
3. Mujeres tras la cámara del régimen..... 281

CONCLUSIONES 291

VOLUMEN 2

| | |
|---|------------|
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA | 301 |
| ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS..... | 302 |
| FUENTES AUDIOVISUALES..... | 303 |
| FUENTES HEMEROGRÁFICAS | 304 |
| FUENTES FÍLMICAS | 306 |
| FUENTES ORALES | 310 |
| BIBLIOGRAFÍA | 311 |
| APÉNDICES | 343 |
| 1. TRANSCRIPCIÓN DE FUENTES ORALES | 344 |
| 1.1 Fernando Méndez Leite..... | 344 |
| 2.2. Amparo Rivelles..... | 349 |
| 2. FICHAS TÉCNICAS, CARTELERÍA Y FOTOGRAMAS DE LOS FILMS "PARADIGMAS" | 355 |
| 2.1. <i>Rojo y negro</i> | 355 |
| 2.2. <i>Nada</i> | 362 |
| 2.3. <i>Agustina de Aragón</i> | 366 |
| 2.4. <i>Raza</i> | 371 |
| 2.5. <i>Locura de amor</i> | 378 |
| 2.6. <i>Reina Santa</i> | 382 |
| 2.7. <i>Ronda española</i> | 386 |
| 3. ICONOGRAFÍA REPRESENTATIVA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS INVOLUCRADAS CON EL CINE ESPAÑOL DURANTE ESTE PERÍODO | 389 |
| 3.1. Guionistas | 389 |
| 3.2. Escritoras adaptadas..... | 386 |
| 3.3. Mujeres tras la cámara (Ayudantes de dirección, scripts, montadoras cinematográficas...) | 392 |
| 3.4. Principales intérpretes | 395 |

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS

Archivo Díaz de Escovar, Málaga (ADE)

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA)

Archivo Municipal de Madrid (AMMA)

Archivo Municipal de Málaga (AMM)

Archivo Municipal de Barcelona (AMB)

Biblioteca de la Filmoteca Española, Madrid, (BFE)

Biblioteca de Humanidades. Universidad de Málaga (BHUMA)

Biblioteca General. Universidad de Málaga (BGUMA)

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Biblioteca Virtual Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/>).

Fondo Iris Zavala. Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer.
Universidad de Málaga (FIZ/UMA)

Hemeroteca Digital ABC, Madrid (HDABC)

Hemeroteca Digital La Vanguardia, Barcelona (HDLAV)

Hemeroteca Municipal de Barcelona (HMB)

Hemeroteca Municipal de Madrid (HMMA)

Hemeroteca Municipal de Málaga (HMM)

Hemeroteca Nacional de España, Madrid (HNE)

Filmoteca de Andalucía, Córdoba (FA)

Filmoteca Española, Madrid (FE)

Filmoteca de RTVE, Madrid (FRTVE)

FUENTES AUDIOVISUALES

GALÁN, Diego, *Con la pata quebrada*, Cameo, 2013

MÉNDEZ LEITE, Fernando. Entrevista a Antonio Román, RTVE, 1988.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Eusebio, *Forja de almas*, 1943.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “Travelling sobre un cielo negro” (Ponencia), Internet, www.uc3m.es

MÉNDEZ LEITE, Fernando. Entrevista a Ismael Merlo, *La Noche del Cine Español*, Filmoteca RTVE, 1988.

MÉNDEZ LEITE, Fernando. Entrevista a Juanita Reina, *La Noche del cine español*, Filmoteca RTVE, 1988.

MÉNDEZ LEITE, Fernando. Entrevista a Mary Martín, *La Noche del cine español*, Filmoteca RTVE, 1988.

MÉNDEZ LEITE, Fernando. Entrevista a Ana Mariscal, *La Noche del Cine Español*, Filmoteca RTVE, 1988

MÉNDEZ LEITE, Fernando, *La Noche del Cine Español*, RTVE, 1988.

MÉNDEZ LEITE, Fernando, Entrevista a Conchita Montes, *La noche del cine español*, RTVE, 1988.

MÉNDEZ LEITE, Fernando. Entrevista a José Luis Sáenz de Heredia. *La noche del cine español*, RTVE. 1988.

ENCICLOPEDIA del cine español *Cinemedi*a, Canal +, Sogecable, 1997

ENCICLOPEDIA del cine español, *micronet*, I.C.A.A, 1996

“Emparedado entre comillas” Documental, Canal +, 1999

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Diarios

ABC, Madrid, 1940-1951

Arriba, Madrid, 1944-1951

Diario 16, Madrid, 1976, 1985

El País, Madrid, 1985, 2003

Pueblo, Madrid, 1940-1951

SUR, Málaga, 1940-1951.

La Vanguardia, Barcelona, 1940-1951

Revistas Históricas

Arenal. Revista de Historia de las mujeres, 1995-2014.

Ayer. Revista de Historia Contemporánea, Madrid, 1995-2014.

Cuadernos de Arte, 1990

Dossiers Feministes, 2007

El Futuro del Pasado, 2013

Hispania, Revista española de historia, 2012

Historia 16, Madrid, 1985-1998.

Historia Contemporánea, Universidad del País Vasco, 2001-2014.

Historia Social, Valencia, 1993-2014.

Pandora. Revue d'Estudes Hispaniques, 2002

Revista de Historia Militar, 1980-1990.

Revista Interuniversitaria de Historia de la Educación, 1985-1987.

Spagna Contemporanea , 1999.

Revistas Cinematográficas:

Cámara, Revista de Cine, 1940-1950

Cuadernos de la Academia, Madrid, 1997-2005.

Fotogramas, Revista Española de Cine, San Sebastián, 1946-1951

Imágenes, 1946

Nosferatu, Revista de Cine, San Sebastián, 1997-2007.

Primer Plano, Barcelona, 1940-1951.

Secuencias, Revista de Historia del Cine, 1994, 1995

FUENTES FÍLMICAS

La Dolores (Florián Rey), 1940.

Marianela (Benito Perojo), 1940.

Sin novedad en el Alcázar (Antonio Genina), 1940.

A mí no me mire Usted (José Luis Sáenz de Heredia), 1941.

Alma de Dios (Ignacio F. Iquino), 1941.

¡Harka! (Carlos Arévalo), 1941.

Porque te vi llorar (Juan de Orduña), 1941.

Torbellino (Luis Marquina), 1941

Un alto en el camino (Julián Torremocha), 1941.

Raza (José Luis Sáenz de Heredia), 1942.

¡A mí la legión! (Juan de Orduña), 1942.

Boda accidentada (Ignacio F. Iquino), 1942.

Correo de Indias (Edgar Neville), 1942.

Goyescas (Benito Perojo), 1942.

Huella de luz (Rafael Gil), 1942.

La aldea maldita (Florián Rey), 1942.

La rueda de la vida (Eusebio Fernández Ardavín), 1942.

Malvaloca (Luis Marquina), 1942.

Intriga (Antonio Román), 1942.

Rojo y negro (Carlos Arévalo), 1942.

Altar mayor (Gonzalo Delgrás), 1943.

Canelita en rama (Eduardo García Maroto), 1943.

Deliciosamente tontos (Juan de Orduña), 1943.

El abanderado (Eusebio Fernández Ardavín), 1943.

El escándalo (José Luis Sáenz de Heredia), 1943.

Eloisa está debajo de un almendro (Rafael Gil), 1943.

Forja de almas (Eusebio Fernández Ardavín), 1943.
Ídolos (Florián Rey), 1943.
La boda de Quinita Flores (Gonzalo Delgrás), 1943.
La chica del gato (Ramón Quadreny), 1943.
La patria chica (Francisco Delgado), 1943.
Rosas de Otoño (Juan de Orduña), 1943.
Una chica de opereta (Ramón Quadreny), 1943.
El camino de Babel (Jerónimo Mihura), 1944.
El clavo (Rafael Gil), 1944.
El Fantasma y Doña Juanita (Rafael Gil), 1944.
Ella, él y sus millones (Juan de Orduña), 1944.
Eugenia de Montijo (José López Rubio), 1944.
La torre de los siete jorobados (Edgar Neville), 1944.
La vida empieza a medianoche (Juan de Orduña), 1944.
Bambú (José Luis Sáenz de Heredia), 1945.
Domingo de Carnaval (Edgar Neville), 1945.
La vida en un hilo (Edgar Neville), 1945.
Los últimos de Filipinas (Antonio Román), 1945.
Abel Sánchez (Carlos Serrano de Osma), 1946.
El crimen de la calle Bordadores (Edgar Neville), 1946.
Embrujo (Carlos Serrano de Osma), 1946-
La pródiga (Rafael Gil), 1946.
Misión blanca (Juan de Orduña), 1946.
Reina Santa (Rafael Gil), 1946.
Angustia (José Antonio Nieves Conde), 1947.
Botón de ancla (Ramón Torrado), 1947.
Cuatro mujeres (Antonio del Amo), 1947.
Fuenteovejuna (Antonio Román), 1947.

La Dama del armiño (Eusebio Fernández Ardavín), 1947.

La fe (Rafael Gil), 1947.

La Lola se va a los puertos (Juan de Orduña), 1947.

La sirena negra (Carlos Serrano de Osma), 1947.

Mariona Rebull (José Luis Sáenz de Heredia), 1947.

Nada (Edgar Neville), 1947.

Currito de la Cruz (Luis Lucia), 1948.

Jalisco canta en Sevilla (Fernando Fuentes), 1948.

La calle sin sol (Rafael Gil), 1948.

La cigarra (Florián Rey), 1948.

La mies es mucha (José Luis Sáenz de Heredia), 1948.

Las aguas bajan negras (José Luis Sáenz de Heredia), 1948.

Locura de amor (Juan de Orduña), 1948.

Sabela de Cambados (Ramón Torrado), 1948.

Vida en sombras (Lorenzo Llobet Gracia), 1948.

Un hombre va por el camino (Manuel Mur Oti), 1949.

El santuario no se rinde (Arturo Ruiz Castillo), 1949.

Filigrana (Luis Marquina), 1949.

La duquesa de Benamejí (Luis Lucia), 1949.

La revoltosa (José Díaz Morales), 1949.

Mi adorado Juan (Jerónimo Mihura), 1949.

Neutralidad (Eusebio Fernández Ardavín), 1949.

Paz (José Díaz Morales), 1949.

Agustina de Aragón (Juan de Orduña), 1950.

El último caballo (Edgar Neville), 1950.

La honradez de la cerradura (Luis Escobar), 1950.

Pequeñeces (Juan de Orduña), 1950.

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde), 1950.

Teatro Apolo (Rafael Gil), 1950.
Alba de América (Juan de Orduña), 1951.
Catalina de Inglaterra (Arturo Ruiz Castillo), 1951.
Cielo negro (Manuel MurOti) 1951.
Esa pareja feliz (Berlanga-Bardem), 1951.
La corona negra (Luis Salavsky), 1951.
La señora de Fátima (Rafael Gil), 1951.
Ronda española (Ladislao Vajda), 1951.
Facultad de Letras (Pío Ballesteros), 1951.
Surcos (José Antonio Nieves Conde), 1951.
Suspiros de España (Benito Perojo), 1951.

FUENTES ORALES

Entrevista con Fernando Méndez Leite, 30 de mayo de 2000.

Entrevista con Amparo Rivelles, 30 de Octubre de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, Rafael, *La vida cotidiana en la España de Franco*. Barcelona, Argos Vergara 1985 y *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra*. Barcelona, Planeta, 1978

ABELLA, Rafael, *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)* Barcelona, Planeta, 1978

ABAJO, Juan Julio de, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid, Quirón, 1996.

ABELLÁN, José Luis (dir), *El exilio español de 1939*. Madrid, Taurus, 6 vols. , 1976-1978.

ABELLÁN, José Luis, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península, 1980.

ABRIL, Gonzalo, *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*. Madrid, Cátedra, 1997.

AGUADO, Ana y SANFELIU, Luz (eds.), *Caminos de democracia. Ciudadanías y culturas democráticas en el siglo XX*. Granada, Editorial Comares, 2014.

AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa (eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia-Granada, Universidad de Valencia-Universidad de Granada, 2011

AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores, *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2002.

AGUILAR, Carlos, *Guía del videocine*. Madrid, Cátedra, 1995.

ALERGAY, Maribel *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria del Seminario de Estudios de la Mujer. Madrid, Editorial de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982.

ALONSO BARAHONA, Fernando y PÉREZ BASTÍAS, Luis, *Las mentiras del cine español*. Barcelona, Royal Books, 1995.

ALONSO BARAHONA, Fernando, *Biografía del cine español*. Madrid, C.I.L.E.H, 1992.

ALONSO TEJADA, Luis, *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona, Luis de Caralt, 1977.

ALSINA THEVENET, Homero, *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona, Lumen, 1977.

ALTED VIGIL, Alicia, “Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta”, en *Las mujeres en la guerra civil española*. III Jornadas de Estudios Monográficos. Madrid, Instituto de la Mujer, 1991.

ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel (eds.), *Literatura y cultura del exilio de 1939 en Francia*. Barcelona, AEMIC-GEXEL, 1999.

AMADOR, Pilar y RUIZ FRANCO, Rosario (eds.), *La otra dictadura. El régimen franquista y las mujeres*. Madrid, Universidad Carlos III, 2 vols., 2007.

AMELANG, James S. y NASH, Mary (eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Alfons El Magnanim, 1990.

AMOROS, Celia, *Tiempo de Feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y modernidad*. Madrid, Cátedra, 1997.

ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith, *Historia de las mujeres: una historia propia*. Tomo II. Barcelona, Crítica, 1992.

ANGEL Luis, *El Cine y el Siglo XX*. Barcelona, Ariel Historia, 1998.

APARICI, Roberto y otros, *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.

APARICI, Roberto y MATILLA, L., *Lectura de imágenes*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1987.

ARCAS, Fernando (dir.), *Yo estuve allí. Una historia oral de la Guerra Civil y el Franquismo en Málaga*. Málaga, Editorial Sarriá, 2011.

ARCAS, Fernando y GARCÍA MONTORO, Cristóbal (eds.), *Andalucía y España. Identidad y conflicto en la Historia Contemporánea*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2 vols., 2008.

ARCAS CUBERO, Fernando y GARCÍA SÁNCHEZ, Antonio (coords.), *Málaga Republicana. Historia e imágenes, 1931-1936*. Málaga, Diputación de Málaga, 2003.

ARCE, Rebeca, *Dios, Patria y hogar: La construcción de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

ARESTI, Nerea, *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2010.

ARESTI, Nerea, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.

ARTOLA, Miguel, *Los afrancesados*. Madrid, Turner, 1976.

ARTOLA, Miguel, *Los orígenes de la España contemporánea*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975, 2 vols.

ASQUERINO, María, *Mis memorias*. Barcelona, 1987, Plaza y Janés.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1983.

ÁVILA, Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona, Cims, 1997.

AYALA, Francisco, *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra, 1996.

BABIANO, José (ed.), *Del hogar a la huelga. Trabajo, género, y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid, Libros de la Catarata, 2007.

BALDELLI, Pío, *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires, Galerna, 1975.

BALLARÍN, Pilar, *La educación de las mujeres en la España Contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid, Síntesis, 2001.

BALLARÍN, Pilar; ORTIZ, Teresa (eds.), *La mujer en Andalucía*. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer. Tomo I, Granada, Feminae-Universidad de Granada, 1990.

BALLESTEROS, Isolina, “Mujer y nación en el cine española de la posguerra: los años cuarenta”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 3, 1999.

BALLESTEROS, Rosa María, *Escritoras de cine (1934-2000)*. *Galería de autoras*. Málaga, Universidad de Málaga, 2011

BALLESTEROS, Rosa María, *Con nombre extranjero. Bio-filmografía de actrices en el cine español (1916-1950)*. Málaga, Universidad de Málaga, 2014.

BALLESTEROS, Rosa María y VERA BALANZA, Teresa (eds.), *Mujeres y medios de comunicación. Imágenes, mensajes y discursos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María; ESCUDERO GALLEGOS, Carlota (Eds), *Feminismos en las dos orillas*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 2007

BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 2000.

BARCIELA, Carlos et al, *La España de Franco (1939-1975)*. *Economía*. Madrid, Síntesis, 2001.

BARDEM, Juan Antonio, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona, Ediciones B, 2002.

BAREA, Pedro, *La estirpe de Sautier: la época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid, El País Aguilar, 1994.

BARRACHINA, Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936-1945*. Grenoble, ELLUG, 1998.

BARRANQUERO, Encarnación (ed.), *Mujeres en la Guerra Civil y el Franquismo: Violencia, silencio y memoria de los tiempos difíciles*. Málaga, CEDMA, 2010.

BARRANQUERO, Encarnación y PRIETO, Lucía, *Así sobrevivimos al hambre. Estrategias de supervivencia de las mujeres en la posguerra española*. Málaga, CEDMA, 2003.

BARRANQUERO, Encarnación; PRIETO BORREGO, Lucía (coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen*. Málaga, Atenea Universidad, 2000.

BARREIRA, *Biografía de Florián Rey*. Madrid, Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968.

BARTHES, Roland, *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1980.

BECQUE, Luis, (C.S.S.R.), *Te quiero (Para novios y jóvenes esposos)*. Madrid, Librería Católica, 1962.

BEJARANO, Fernando, *Amparo Soler Leal, o cuando se nace actriz*. Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1999.

BELLUSCIO, Marta, *Seductores y amantes: historia del latin lover y otros galanes*. Valencia, La Máscara, 1996.

BELLUSCIO, Marta, *Las Fatales. ¡Bang! ¡Bang!*. Valencia, La Máscara, 1996.

BENERÍA, Lourdes, *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*. Barcelona, Anagrama, 1977.

BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1982.

BERENGUER, Sara, *Entre el sol y la tormenta. Treinta y dos meses de guerra (1936-1939)*. Calella (Barcelona), Seuba, 1988.

BERGALLI, R.; MARI, E. (coord.): *Historia ideológica del control social: España-Argentina, siglos XIX-XX*. Barcelona, PPU, 1989.

BERGER, John, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

BIESCAS, José Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel, *España bajo la Dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona, Labor, 1995.

BLASCO, Inmaculada, *Armas femeninas para la contrarrevolución: la Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea-Estudios sobre la Mujer, 1998.

BLASCO IBÁÑEZ, Inmaculada, *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

BLASCO IBÁÑEZ, Inmaculada: “Las mujeres de Acción Católica durante el primer franquismo”. En *Tiempos de silencio*. Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo. Valencia, Universidad de Valencia, 1999.

BOCK, Gisela y THANE, Pat (eds.), *Maternidad y políticas de género. La mujer en los Estados de Bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid, Cátedra, 1996

BOLINAGA, Mercedes, *Mi costurero*. Plasencia, Ed. Sánchez Rodrigo, 1951

BORAU, José Luis, *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

BORDERÍAS, Cristina y otras, *Entre líneas. Trabajo e identidad femenina en la España contemporánea. La Compañía Telefónica. 1924-1980*. Barcelona, Icaria, 1993

BORRÁS BETRIÚ, Rafael (Dir.) *Memorias de Pasionaria (1939-1977)*. Barcelona, Planeta, 1984.

BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*. Madrid, Anagrama, 2000.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Editorial Doncel, 1963

BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. II cinema del regime 1929-1945*, II. Roma, Editori Riuniti, 1993.

BURGUERA NADAL, M^a Luisa; *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1999.

BURGUERA NADAL, M^a Luisa, *Edgar Neville. La luz en la mirada*. Madrid, Torrijos, 1996.

BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

BUTLER, Judith, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Madrid, Espasa Calpe, 2010.

BUZZATTI, Gabriella; SALVO, Anna, *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid, Cátedra, 2001.

CABRERA, Miguel Ángel, *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid, Cátedra, 2001.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un Oficio del Siglo XX*. Madrid, El País Aguilar, 1993.

CÁMARA VILLAR, Gregorio, *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)*. Jaén, Hesperia, 1984.

CAMARERO, Gloria (ed.), *La biografía filmica. Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, T&B Editores, 2011

CAMARERO, G. (ed.), *LA mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002.

CAMPORESI, Valeria, “La españolada histórica en imágenes”, en *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid, UAM ediciones, 1997.

CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid, Turfan, 1994.

CAMPOS LUQUE, Concepción; GONZÁLEZ CASTILLEJO, M^a José (coord.), *Mujeres y dictaduras en Europa y América: El largo camino*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

CAMPS, Victoria, *El siglo de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 1998.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel; MAESTRO, Jesús G. y BECERRA, Carmen (coords.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*. Villagarcía de Arousa, 2005.

CAPARRÓS LERA, José María, *Historia del cine español (1896-2006)*. Madrid, T&B Editores, 2006.

CAPARRÓS LERA, José María, *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

CAPARRÓS LERA, José María, *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid, Fancy, 2000.

CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.

CARRILLO LINARES, Alberto, *Subversivos y malditos en la Universidad de Sevilla (1965-1977)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

CASALS, Montserrat, *Mercé Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Barcelona, Ediciones 62, 1991

CASANOVA, Julián, *La Iglesia de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 2001.

CASANOVA, Julián (ed.), *Morir, matar, sobrevivir: La violencia en la Dictadura de Franco*. Barcelona, Crítica, 2004.

CASERO, Estrella, *La España que bailó con Franco*. Madrid, Ene, 2000.

CASETTI, Francesco, *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid, Cátedra, 1994.

CASETTI, Federico y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.

CASTELLET, José María y otros, *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.

CASTELLÓ, José Emilio, *España: siglo XX 1939-1978*. Madrid, Anaya, 2000.

CASTELLS, Irene; ESPIGADO, GLORIA y ROMEO, M^a Cruz, *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009.

CASTILLEJO, Jorge, *Las películas de Aurora Bautista*. Valencia, Fundación Municipal del Cine, 1988.

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002.

CASTRO, Antón y CANO, José Luis: *Aragoneses ilustres, ilustrados e iluminados*. Zaragoza, Diputación General de Aragón. 1993.

CEBOLLADA, Pascual, *Una mirada al cine*. Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, 1997.

CEBOLLADA, Pascual y RUBIO GIL, L, *Enciclopedia del cine español. Cronología*. Barcelona, Serbal, 1996, 2 vols.

CELA, Camilo José, *La Colmena*. Barcelona, Noguer, 1978.

CENARRO, Ángela, *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la Guerra Civil y la posguerra*. Barcelona, Crítica, 2006.

CERRADA, A.; SEGURA GRAIÑO, Cristina (eds.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Madrid, Al-Mudayna-AEHIM, 2000.

CHUECA, Ricardo, *El fascismo en los orígenes del régimen franquista. Un estudio sobre FET-JONS*. Madrid, CSIC, 1983.

CIPLIJAUŠKAITĖ, Birute, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid, Ediciones del Orto, 2000

CIRICI PELLICER, Alexandre, *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977

COBO, Rosa, *Fundamentos del patriarcado moderno*. Madrid, Cátedra, 1995.

COLAIZZI, Giulia, *Feminismo y Teoría filmica*. Valencia, Eutopías, 1995.

COIRA, Pepe, *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*. Madrid, Editorial Complutense, 2004.

COLLIN, Françoise, “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”, en VV.AA., *Urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1993

COMAS, Ángel, *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T y B Editores, 2004.

COMPANY, Ramón, “Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40”, en *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*. Madrid, Visor, 1999.

COSTA, Antonio, *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1991

COUSINS, Mark, *Historia del cine*. Edimburgo, Blume, 2004.

CRUSELLS, Magui, *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona, Ariel Cine, 2003.

CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar (coord.), *Exilio femenino*. Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

CUESTA, Josefina, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid, Alianza, 2008.

.DE ABAJO DE PABLOS, Juan Julio, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid, Quirón, 1996.

DE ANDRADE, Jaime, *Raza*. Barcelona, Planeta, 1997.

DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la postguerra*. Barcelona, Planeta, 2002.

DE LA PASCUA, María José y ESPIGADO, Gloria (eds.), *Frasquita Larrea y Aehrán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*. El Puerto de Santa María y Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa maría y Universidad de Cádiz, 2003

De LA ROSA CUBO, C. *et al.* (coords.), *Trabajo, creación y mentalidades de las mujeres. Una visión interdisciplinar*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012

DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

DE PABLO, Santiago, *La Historia a través del cine. Europa del Este y la caída del Muro. El Franquismo*. Álava, Universidad del País Vasco, 2000.

DEL AMO, Álvaro, *Comedia cinematográfica española*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, *Hambre de siglos. Mundo rural y apoyos sociales del primer franquismo en Andalucía oriental*. Granada, Comares, 2007.

DELHAYE, Michel, *Entrevista con Carl. TH. Dreyer*, en *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid, Fundamentos, 1999.

DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel; FUERTES MUÑOZ, Carlos; HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio y MARCO, Jorge (eds.), *No sólo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)*. Granada, Comares, 2013.

DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.

DI FEBO, Giuliana, “La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género”, en MORANT, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid, Cátedra, 2005, 217-237.

DI FEBO, Giuliana, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Bilbao, Desclée de Brower, 2002.

DI FEBO, Giuliana, El “Monje guerrero”: identidad de género de los modelos franquistas durante la guerra civil, en *Las mujeres y la guerra civil española*. III Jornadas de Estudios Monográficos. Madrid, Instituto de la Mujer, 1991.

DI FEBO, Giuliana, *La Santa de la Raza. Teresa de Ávila. Un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*. Barcelona, Icaria, 1988.

DÍAZ FREIRE, José Javier (ed.), *Emociones e Historia*. Madrid, Marcial Pons, 2015.

DIAZ PLAJA, Fernando, *Anecdotario de la España Franquista*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona, Laerte, 2002.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine*. Madrid, Fundamentos, 2003.

DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México. 1939-1950*. Madrid, 1994.

DONAPETRY, María, *Imaginación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid, Fundamentos, 2006.

DURÁN, M^a Ángeles (coord.), *Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario*. Madrid, Castalia, 1993.

DURÁN, M^a Ángeles; REY, José Antonio (eds.), *Literatura y vida cotidiana*. Zaragoza- Madrid, Universidad de Zaragoza y Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

EGIDO LEÓN, Ángeles, *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*. Madrid, La Catarata, 2009.

ELENA, Alberto, *Antología crítica del cine español*. Madrid, Cátedra, 1997.

ELLWOOD, Sheila, *Prietas las filas. Historia de Falange Española, 1933-1983*. Barcelona, Crítica, 1984.

ESTEBAN, Mari Luz, *Crítica del pensamiento amoroso. Temas contemporáneos*. Barcelona, Bellaterra, 2011.

ESTEBAN, Mari Luz y TAVORA, Ana, “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas, *Anuario de Psicología*, vol. 39, nº 1, 2008.

FAGOAGA, Concha (coord.), *1898-1998. Un siglo avanzado hacia la igualdad de las mujeres*. Madrid, Dirección General de la Mujer-Comunidad de Madrid, 1999.

FANÉS, Félix, *CIFESA, La antorcha de los grandes éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

FELL, John L., *El film y la tradición narrativa*. Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Desde la última fila. Cien años de cine*. Madrid, Espasa CALPE, 1995.

FERNÁNDEZ, Elena, *Mujeres de la Guerra de la Independencia*. Madrid, Sílez, 2009

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar, *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

FERNÁNDEZ MELLADO, Rafael, *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

FERRO, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 1995.

FERRO, Marc, *Cine e Historia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

FOLGUERA, Pilar (coord.), *Otras visiones de la Historia de España*. Madrid, Pablo Iglesias, 1993

FOLGUERA, Pilar, *Relaciones privadas y cambio social, 1940-1970, Otras visiones de España*. Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 1977.

FRASER, Ronald, *Escondido. El calvario de Manuel Cortés*. Barcelona, Crítica, 2006.

Fuero de los españoles. Madrid, Subsecretaría de Educación Popular, 1945

FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, 1999.

GALÁN, Diego, 1950-1961, en: TORRES, Augusto M. (Ed.), *Cine español 1896-1988*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

GALLARDO, Emilio José, *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa, *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid. Taurus, 1983.

GARCÍA DE DUEÑAS, J., “Conchita Montenegro. La dama escondida”, *Coleccionistas de cine AGR*, 2004.

GARCÍA DELGADO, José Luis (coord.), *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid, Temas de Hoy, 2000.

GARCÍA, Emilio J. y MONTROYA, M^a Isabel (ed.), *Moda y sociedad: Estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada, Universidad de Granada, 1998

GARCÍA-NIETO, M^a Carmen (ed.), *La palabra de las mujeres. Una propuesta didáctica para hacer historia (1931-1990)*. Madrid, Editorial Popular, 1991.

GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a Carmen, “Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la Dictadura franquista”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dirs.), *Historia de las Mujeres en occidente (S. XX)*. Madrid, Taurus, 1993, 660-671.

GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a Carmen (coord.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de la mujer*. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Formas y colores. La ilustración infantil en España*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004

GARRIDO, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997.

GARRIGA, Ramón, *La Señora de El Pardo*. Barcelona, Planeta, 1979.

GAZARIAN-GAUTIER, Marie Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1997

GEERTZ, Clifford., *La representación de las culturas*. Madrid, Gedisa, 1987

GENETTE, Gerard, *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1998.

GIMÉNEZCABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta, 1985.

GÓMEZ, Asunción, “La representación de la mujer en el cine español de los años cuarenta y cincuenta: Del cine bélico al neorrealismo”, *Bulletin of Spanisch Studie, Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 79, nº 5, 2002.

GÓMEZ GALÁN, José, *Tecnologías de la información y la comunicación en el aula: cine y radio*. Madrid, Seamer, 2000.

GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional (1907-1977). Documentación y Crítica*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.

GÓMEZ MESA, Luis, *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*. Madrid, Uniespaña, 1967.

GONZÁLEZ DURÓ, Enrique, *El miedo en la posguerra*. Madrid, Oberón, 2003.

GONZÁLEZ MARTEL, Javier, *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*. Madrid, Anaya, 1996.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada, *Nada, una novela, una película*. Sevilla, El Ojo Andaluz Serie Ensayo, 1992.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada, “Literatura y cine: bibliografía en español”, *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* nº 2, 1988, 95-108.

GRACIA GARCÍA, Jordi y RUÍZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y Vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001.

GRACIA, Julio (coord.), *Paco Martínez Soria: actor con mayúsculas*. Tarazona, Ayuntamiento de Tarazona, 2002.

GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, 2002.

GUBERN, Román (coord.), *Un siglo de cine español*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

GUBERN, Román (ed.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995.

GUBERN, Román, *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen, 1989.

GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981.

GUBERN, Román, *El cine sonoro de la Segunda República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977.

GUBERN, Román, *Raza. Un ensueño del general Franco*. Madrid, Ediciones 99, 1977.

GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen, 1974.

GUBERN, Román y FONT, Doménec, *Un cine para el cadalso*. Barcelona, EUDOS, 1975.

GUBERN, Román y MONTERDE, José Enrique, “El cine de la autarquía. 1939-1950”, en *Historia del cine español* Madrid, Cátedra, 1995.

HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, Guadarrama, 1951.

HENRI PIAULT, Marc, *Antropología y Cine*. Madrid, Cátedra, 2000.

HEREDERO, C.F. y TORREIRO, C. (coord.), *Historia general del Cine. Vol. VII. Europa y Asia (1929-1945)*. Madrid, Cátedra, 1998

HEREDERO, Carlos F, *La pesadilla roja del General Franco*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1996.

HOBSBAWN, Eric. H., *Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona, Crítica, 1987.

HUESO, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941-1950)*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998.

HUESO, Ángel Luis, *El Cine y el Siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1998.

IRAZÁBAL MARTÍN, Concha, *Alice si está. Directoras de cine europeas y norteamericanas. 1896-1996*. Madrid, Horas y Horas la editorial, 1996.

IRAZÁBAL MARTÍN, Concha, y MERINO, Azucena, *Diccionario de Mujeres Directoras*. Madrid, Ediciones JC, 1999

JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, *El tifus en la Málaga de la posguerra. Un estudio histórico-médico. Un estudio histórico-médico en torno a una enfermedad colectiva*. Málaga, Universidad de Málaga, 1990.

JULIÁ DÍAZ, Santos (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006.

JULIÁ DÍAZ, Santos, “La sociedad”, en VVAA, *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid, 2000.

JURADO MORALES, José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid, Gredos, 2003

KAPLAN, E. Ann, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998.

KUHN, Annette, *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.

LABANYI, Jo, *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2003.

LAGNY, Michele, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosh, 1997.

LAFORET, Carmen, *Nada*. Barcelona, Destino, 1969

LANNON, Frances, *Privilegio, persecución y profecía. La Iglesia Católica en España, 1875-1975*. Madrid, Alianza, 1990.

LARA GARCÍA, María Pepa, *Historia del cine en Málaga*. Málaga, Sarriá, 1999.

LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992

LEFEBVRE, Henri, *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1984

LEMUS, Encarnación (ed.), *Cárcel de amor. Carmen Gómez Ruiz y Luis Campos Osaba. Una historia real en la Dictadura franquista*. Sevilla, Fundación El Monte, 2005.

LEMUS, Encarnación, “Republicanas de posguerra”, en *Las andaluzas y la política, 1931-2006*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2006.

LLINÁS, Francisco, *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Madrid, Filmoteca Española, 1990

LLONA, Miren (ed.), *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012.

LLORENTE, A., *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid, Visor, 1995.

LORITE MENA, José, *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*. Barcelona, Anthropos, 1987.

LUENGO, Jordi, *La otra cara de la bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castelló, Universitat Jaume I, 2009.

LUENGO, Jordi, *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Málaga, Universidad de Málaga, 2008.

LUENGO, Jordi (coord.), *Mujeres bohemias. Ocio, modernidad y resignificación identitaria* (Dossier), *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*, vol. 14 nº 2, 2007.

LUENGO, Jordi y PALAU, Paloma, *Imatges d'Alzira. Cent anys d'anàlisi fotogràfic i resignificació visual per a un recurs educatiu desde la perspectiva de gènere i ciutadana*. Alzira, Germania, 2010.

MAQUIEIRA, Virginia (coord.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989.

MARCOS RAMOS, María y CAMARERO CALANDRIA, Emma (coord.), *I Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el cine español y portugués*, Salamanca, centro de estudios Brasileños-Universidad de Salamanca, 2011

MARINA, José Antonio, *Imágenes insólitas de una dictadura*. Madrid, Agencia EFE, S.A, 2002.

MARTIN, Antonio, *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona, GIENAT, 2000.

MARTÍN, Anabel, *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2005.

MARTÍN, Marcel, *El Lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1992.

MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.

MARTÍNEZ, Cándida (ed.), *Las mujeres en la historia de Andalucía*. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba, Consejería de Cultura, Caja Sur Publicaciones, 1994.

MARTÍNEZ, Cándida; PASTOR, Reyna; PASCUA, M^a José de la; TAVERA, Susana (dirs.) *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona, Planeta, 2000.

MARTÍNEZ, Fernando y GÓMEZ OLIVER, Miguel (coord.), *La memoria de todos. Las heridas del pasado se curan con más verdad*. Sevilla, Fundación Alfonso Perales, 2015.

MARTÍNEZ, Fernando, CANAL, Jordi y LEMUS, Encarnación (eds.), *París, ciudad de acogida. El exilio español de los siglos XIX y XX*. Madrid, Marcial Pons, 2010.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en el cine español, 1951-1962*. Madrid, Edición del Autor, 1988.

MASTERMAN, L., *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid, Ediciones de La Torre, 1993.

MATIN, Marcel, *El Lenguaje del Cine*, Barcelona, Gedisa, 1992

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historia del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.

MAYORDOMO, Alejandro (coord.), *Estudios sobre la política educativa en el franquismo*. Valencia, Universidad de Valencia, 1999

MEDINA DOMENECH, Rosa María, *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo, 1940-1960*. Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2013.

MEDINA DOMENECH, Rosa María, “Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones, *Arenal*, vol. 19, nº 1, 2012, 161-199.

MÉNDEZ LEITE, Fernando, *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, vol. II, 1965.

MENÉNDEZ REIGADA, Ignacio G., *La Guerra Nacional Española ante la Moral y el Derecho*. Bilbao, Editora Nacional, 1937

MÉRIDA, Pablo, *El cine español: historia, actores y directores, géneros y principales películas*. Barcelona, Spes, 2002.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes, *Historia del cine con cien películas I. Hasta 1960*. Madrid, Acento, 2001.

MINGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, Ediciones de La Mirada, 1998.

MIR CURCÓ, Conxita (ed.) “La represión bajo el franquismo”, *Ayer*, nº 43, 2001 y *Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de postguerra*. Lleida, Milenio, 2000

MOIX, Terenci, *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

MOLINERO, Carmen e YSAS, Pere, *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona, Crítica, 2008.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y BARRANDA LETURIO, Nieves (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia y la literatura españolas*. Madrid, UNED, 2002

MONTERO, Feliciano, *La Acción Católica y el franquismo. Auge y crisis de la Acción Católica especializada*. Madrid, UNED, 2000.

MONTERO, Feliciano, *El movimiento católico en España*. Madrid, Eudema, 1993

MONTERDE, José Enrique; SELVA Marta; SOLÁ, Ana, *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal, 2001.

MONTORO ROMERO, R, *La Universidad en la España de Franco (1939-1970). Un análisis sociológico*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid, Síntesis, 2000.

MULVEY, Laura, *The sexual subject. A Screen Reader in Sexuality*. London, Routledge, 1987.

MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Eutopías, 1988.

MURILLO, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

NASH, Mary (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid, Alianza Editorial, 2014.

NASH, Mary (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares, 2013.

NASH, Mary, *Rojas. Las mujeres en la Guerra Civil española*. Madrid, Taurus, 2006.

NEUSCHAFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1994.

NICHOLS, Geraldine, *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XX, 1992.

NIELFA, Gloria (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Universidad Complutense, 2003.

NÚÑEZ, Mirta, *Mujeres caídas. Prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid, Oberon, 2003.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad; SILVA ORTEGA, May y VERA BALANZA, María Teresa (eds.), *Directoras del cine español, ayer, hoy y mañana mostrando talentos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad y LOSCERTALES ABRIL, Felicidad (coords.), *Las mujeres y los medios de comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2009.

ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.

ORTIZ HERAS, Manuel (coord.), *Memoria e historia del franquismo. V Encuentro de Investigadores del Franquismo*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005

OTERO, Luis, *La Sección Femenina*. Madrid, Edaf, 1999.

PARDO, Jesús, *Las damas del franquismo*. Madrid, Temas de hoy, 2000

PASTOR, Inmaculada, *La educación femenina en la postguerra (1939-1945). El caso de Mallorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

PATEMAN, Carole, *El contrato social*. Barcelona, Anthropos, 1995.

PAYNE, Stanley, *Franco. El perfil de la historia*. Barcelona, Planeta, 2009.

PAYNE, Stanley, *Falange. Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico, 1965.

PELÁEZ ROPERO, José Manuel, “Mujer contra mujer (La imagen de la mujer andaluza en la cinematografía franquista)”, en *Las mujeres en la historia de Andalucía. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Cajasur Publicaciones, 1994.

PELÁEZ ROPERO, José Manuel, “Mujer, poder y represión. La imagen de las mujeres en la cinematografía franquista”, en *Las mujeres y la Guerra civil española. III Jornadas de Estudios Monográficos*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1991.

PEMARTIN, José, *¿Qué es lo Nuevo?* Madrid, Espasa-Calpe, 1940

PEÑA ARDIZ, Carmen, *Estudio de las relaciones entre cine y literatura: la influencia del cine en la novela española de posguerra*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993.

PEÑA ARDIZ, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ BASTÍAS, Luis; ALONSO BARAHONA, Fernando, *Las mentiras del cine español*. Barcelona, Royal Books, 1995.

PÉREZ, Janet (ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Barcelona, José Porrúa, 1983

PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*. México, Fondo de Cultura Española, 1992.

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997.

PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982.

PIAULT, Marc, *Antropología y Cine*, Madrid, Cátedra, 2000

PLA, Dolores, *Espanoles en México. Un recuento*. México, INAH, 1989.

PLATAS TASENDE, Ana María (coord.), *Literatura, cine, sociedad. Textos literarios y filmicos*. La Coruña, Editorial Tambre, 1994.

PONS PRADES, Eduardo, “El genocidio de un pueblo” en VV.AA., *Historia del Franquism*, Bruguera, 1985

PRESTON, Paul, *Franco, Caudillo de España. La forja de un héroe (1892-1922)*. Barcelona, Grijalbo, 1994.

PRESTON, Paul, *Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*. Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

PRIETO BORREGO, Lucía (ed.), *Encuadramiento femenino, socialización y cultura bajo el franquismo*. Málaga, CEDMA, 2010.

PRIETO BORREGO, Lucía y BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación, *Población y Guerra Civil en Málaga: caída, éxodo y refugio*. Málaga, Diputación de Málaga, 2007.

PRIMO DE RIVERA, José Antonio, *Textos de Doctrina política. Obra de 4ª ed.*, Madrid, 1966.

PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Discursos, circulares, escritos*. Madrid, Delegación Nacional de la Sección Femenina de la FET y de las JONS, 1950

PRIMO DE RIVERA, Pilar, *La Enseñanza doméstica como contribución al bienestar de la familia española*. Madrid, Ediciones del Movimiento, 1961.

PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Recuerdos de una vida*. Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983.

PRO, Juan, Historia de las emociones (Dossier), *Rúbrica Contemporánea* vol. 4, nº 7, 2015.

QUILES FAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa (coords.), *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Atenea-Universidad, 2002

RAMIÓ, Joaquín, *Textos y Manifiestos de Cine*. Madrid, Cátedra, 1989.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *El comic femenino en España*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975

RAMOS LOZANO, María Pilar, *Comunicación y estrategias organizativas de la Sección Femenina de Falange. Representaciones NODO, 1943-1953*. Málaga, Universidad de Málaga, Colección Atenea, 2011

RAMOS, María Dolores (coord.), *Tejedoras de ciudadanía. Culturas políticas, feminismos y luchas democráticas en España*. Málaga, Universidad de Málaga, 2014.

RAMOS, María Dolores (coord.), *Andaluzas en la historia. Reflexiones sobre política, trabajo y acción colectiva*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

RAMOS, María Dolores (coord.), *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*. Málaga, Atenea-Universidad, 1994.

REDER, Marion y MENDOZA, Emilia (coords.), *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005

REDONDO GOICOCHEA, Alicia, *Ana María Matute*. Madrid, Ediciones del Orto, 2000

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

RICHMOND, Kathleen, *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de Falange, 1934-1959*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2014.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*. Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

ROBLES, Margarita, *Mis 88 añitos*. Madrid, Agesa, 1982.

ROCA GIRONA, Jordi, *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

RODRIGO, Antonina, *Mujer y Exilio*. Madrid, La Compañía Literaria, 1999.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino, *El Nudo. Catecismo social de una época*. Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1999.

ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.

ROMÁN, Manuel, *Memoria de la Copla. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

ROMEU ALFARO, M^a Fernanda, *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. 2^a ed., Madrid, El Viejo Topo, 2002.

ROURA, Assumpta (ed.), *Un inmenso prostíbulo. Mujer y moralidad durante el franquismo*. Barcelona, Base, 2005.

ROURA, Assumpta, *Mujeres para después de una guerra. Informes sobre moralidad y prostitución en la posguerra española*. Barcelona, Flor del Viento, 1998.

ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*. Barcelona, Paidós, 2000.

RUBIO GIL, Luis, *Rafael Gil, director de cine*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

RUÍZ, María José y SÁNCHEZ, Inmaculada, *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *El sindicato español universitario, 1939-1965, La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

RUIZ CARNICER, M.A., GRACIA GARCÍA, Jordi, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2001.

RUIZ FRANCO, Rosario, *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007

RUIZ RICO, Juan José, *El papel político de la Iglesia en la España de Franco*. Madrid, Tecnos, 1977

SÁEZ MARIN, Juan, *El Frente de Juventudes. Política de juventud en la España de la posguerra (1937-1960)*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

SALAS, Mary, *Las mujeres de Acción Católica española*. Madrid, Federación de Movimientos de Acción Católica, 2003

SALAS, Mary y RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa, *Pilar Bellosillo, nueva imagen de la mujer en la Iglesia*. Madrid, Federación de Movimientos de Acción Católica, 2004

SÁNCHEZ, Pura, *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía, 1936-1959*. Barcelona, Crítica, 2009.

SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús; TERUEL RODRÍGUEZ, Laura, “Los valores del Régimen Franquista a través del reflejo de la mujer andaluza en el cine español”, en VV.AA., *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. La mujer. Tomo II*. Córdoba, Publicaciones Obra Social, Cultural Caja sur, 2002.

SÁNCHEZ BIOSCA, Victoriano, *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, “El discurso oficial sobre la mujer durante el franquismo. Componentes básicos de la ideología de Sección Femenina”, *Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos, vol. III*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, *Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina de la República a la Transición*. Murcia, Editorial Regional, 2007.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2006.

SÁNCHEZ, Pura, *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*. Barcelona, Crítica, 2009

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, *El primer franquismo (1939-1959)*. Madrid, Marcial Pons, 1999.

SANTOS ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1995.

SANZ DE SOTO, Emiliano, *Cine español (1896-1988)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

SCANLON, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid, Akal, 1986.

SEGARRA, Marta, *Políticas del deseo. Literatura y Cine*. Barcelona, Icaria, 2007.

SEGUIN, Jean Claude, “Los años de la autarquía (1939-1950)”, *Historia del Cine Español*. Madrid, Acento 1996.

SEGUIN, Jean Claude, *Historia del Cine Español*. Madrid, Acento, 1996.

SEGURA, Cristina y CERRADA, Ana Isabel (eds.), *Las mujeres y el poder: representaciones y prácticas de vida*. Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayma, 2000

SEGURA GRAIÑO, Cristina (ed.), *La voz del silencio. II. Historia de las Mujeres. Compromiso y método*. Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993,

SOPEÑA MONSALVE, Ángel, *El Florido Pensil. Memoria de la Escuela Nacional-Católica*. 2ª ed., Barcelona, Crítica, 1995.

SOPEÑA MONSALVE, Andrés, *La morena de la copla. La condición de la mujer en el reciente pasado*. Barcelona, Crítica, 1996.

SORIA, Florentino; GONZÁLEZ, Jesús, *La comedia en el cine español*. Madrid, Discrefil, 1986.

SORLÍN, Pierre, *Sociologie du Cinéma*. Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1977.

SPIEGEL, Gabrielle M., “La historia de la práctica: nuevas tendencias en la práctica tras el giro lingüístico”, *Ayer* nº 62, 116, 19-50.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1993.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (coord.), *Franco. La historia y sus documentos*, Madrid, Urbión, Tomo 11, 1986

SUÁREZ VALDÉS, Mercedes, *Infancia de hoy, juventud de mañana. Guía de la madre nacional-sindicalista*. Madrid, Aldus, 1940

THOMÁS, José María, *La Falange de Franco. El proyecto fascista del Régimen*. Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

TOBÍO, Constanza; DENCHR, Concha, *El espacio según el género ¿un uso diferencial*. Madrid, Dirección General de la Mujer y Universidad Carlos III de Madrid, 1995.

TORRES, Augusto M., *Diccionario Espasa Cine Español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

TORRES, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

TORRES, Augusto M. (ed.), *Cine español (1896-1988)*, Madrid, ICAA, 1989.

TORRES, Rafael, *La vida amorosa en tiempos de Franco*. Madrid, Temas de hoy, 1996.

TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NODO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

TUBERT, Silvia (Ed.), *Figuras del padre*. Madrid, Cátedra, 1997.

TUBERT, Silvia (ed.), *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra, 1996.

TRUEBA, Fernando, *Diccionario de cine*. Barcelona, Planeta, 1997.

TUÑÓN DE LARA, Manuel y GARCÍA-NIETO, M^a Carmen, *La Guerra Civil*, en VVAA, *Historia de España*. Barcelona, Lábor 1985.

TUSELL, Javier, *El Régimen de Franco, Historia de España*. Barcelona, Salvat, 1987.

UMBRAI, Francisco, *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Destino, 1976

URIA RIOS, Paloma, *En tiempos de Antoñita la fantástica*. Madrid, Editorial Foca, 2004

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1985.

VÁZQUEZ DE PRADA, Salvador, *Los comics del franquismo*. Barcelona, Planeta, 1980

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y MORENO MENGIBAR, Andrés, *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid, Akal, 1997.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cancionero general del franquismo*. Barcelona, Crítica, 2000

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de España*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.

VERA BALANZA, M^a Teresa (coord.), *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea*. Málaga, Digital, 1998.

VERA BALANZA, M^a Teresa, *La teoría de la comunicación. Perspectivas para un debate interdisciplinario*. Málaga, Universidad, 1995

VIDAL, Nuria, *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989

VILLORA, Pedro Manuel, *Imperio Argentina, Malena Clara*. Madrid, Temas de Hoy, 2001.

VINCENT, Mary, “La reafirmación de la masculinidad en la Cruzada franquista”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28, 2006, 135-151.

VINYES, Ricard, *Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid, Temas de Hoy, 2002.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Celuloide casi virgen*. Barcelona, Planeta, 1998.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *La España de la posguerra. 1939-1953*. Barcelona, Panorama, 1978.

VIZCAINO CASAS, Federico, *Suma de legislación del espectáculo*. Madrid, Santillana, 1962

VV.AA., *Anecdotario para ambientar una biografía*, Madrid, Planeta, 1982

VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Voz Isabel de Portugal. Tomo VII. 1981

VV.AA., *Las mujeres en la guerra civil española. III Jornadas de Estudios Monográficos*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1991.

VV.AA., *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1997.

VV.AA., *Historia del Franquismo*, Bruguera, 1985

VV.AA., *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994

WARNER, Marisa, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, Taurus, 1991.

YRAOLA, Aitor, *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid ,1997.

ZAVALA, Iris M., *El bolero. Historia de un amor*. Madrid, Celeste, 2000.

ZAVALA, Iris M., *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2004.

APÉNDICES

1. TRANSCRIPCIÓN DE FUENTES ORALES

1.1 Fernando Méndez Leite

Perfil biográfico:

Nacido en Madrid el 6 de mayo de 1944 es Licenciado en Derecho por la Universidad de Valladolid y crítico de cine. Tras pasar por la Escuela de Cinematografía de Madrid, inició su colaboración en diarios y revistas de cine como *Fotogramas* y ejerció la docencia como Profesor de Teoría del Cine y de Historia del Cine Contemporáneo en la Universidad de Valladolid entre 1968 y 1981. Director de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid entre 1994 y 2011. Dirigió los largometrajes *El hombre de moda* (1980) y *El Productor* (2006). Presentador y director del espacio televisivo *La noche del cine español* (1983-1985),

Entrevista realizada en Málaga el 30 de mayo de 2000

P. Desde un punto de vista histórico, ¿qué importancia tiene el cine español de los cuarenta? ¿Se refleja de alguna forma la situación de las mujeres de la primera posguerra en el cine franquista? ¿Recuerda alguna película que pueda ser ilustrativa de esta teoría?

R. Me resultó apasionante trabajar sobre la época. Las primeras películas que vi fueron *Balarrasa* y *La Leona de Castilla*, y supusieron recordar mi infancia y una industria que no conocía. Aquel cine tuvo un valor extraordinariamente sociológico e histórico para ver cómo era la mentalidad. La mayor parte de las películas, construidas con decorados artificiales, no tenían un carácter ni documental ni realista, pero sí de la mentalidad imperante. El bando ganador de la guerra era el que hacía el

cine, reflejando costumbres, comportamientos, modos de manifestarse en la vida social española, de la burguesía, de la derecha. La mayor carencia fue el reflejo de la realidad cotidiana española, salvo alguna excepción, como fue *Nada*. Reflejaba a una mujer independiente en la época. Si hablamos de aspecto independiente, una mujer emprendedora podía recibir el calificativo de casquivana, fresca, cuasi puta representando un estereotipo de mujer mala. Lo ideal era el estereotipo chica que busca chico, la novia de las comedias que se casa, o bien, la esposa sacrificada, abnegada, madre bondadosa, y hubo alguna pecadora arrepentida. Recuerdo las dos hermanas de *Balarrasa*, la película de Nieves Conde, una en negocios sucios, y la otra muy reticente a lo religioso; pero el cine no habló de lo que había en España, que era un país hambriento.

P. ¿Mantuvo alguna de las actrices del momento o actrices de reparto algún tipo de activismo o militancia política?

R. La gente que hacía aquel cine ideológicamente era muy partidaria del régimen. El pueblo no tenía opinión política, o no le parecía conveniente tenerla. En mi época de los 60, en la Facultad, hubo una minoría política (200-600 estudiantes) Y se dejó de hablar, según el régimen se fue estabilizando tras los años 50. Hablaban de política los que habían ganado la guerra en los 40; los que sobrevivieron, o estaban en la cárcel o exiliados, callaban en sus casas disimulando, sin que se les notase, o mintiendo.

P. Además de Conchita Montes, y Maruchi Fresno, ¿Hubo más licenciadas o con estudios relevantes?

R. Conchita Montes era una señorita de derechas, licenciada, como Ana Mariscal. Los que dirigían y escribían las películas: Sáenz de Heredia, Orduña, Lucia, Román, eran muy de derechas y procedían de Falange. Lucia era de la CEDA valenciana. Rafael Gil era antes de izquierda, y tras la guerra, cambió. Edgar Neville era de derechas, diplomático, monárquico, era inteligente y crítico, y se definía más por lo intelectual que por lo ideológico. Se hicieron pocas películas sobre la guerra civil, más bien algunas que ensalzaban lo militar, como *Raza*, *A mí la Legión*. Y luego estaba la ideología franquista, el Nacional Catolicismo, la moral reaccionaria, argumentos, formas de resolver los conflictos a través del maniqueísmo de los personajes, a veces el humor...

(Pausa en la conversación, por la llegada del productor Elías Querejeta)

P ¿Qué influencia, poder o grado de intervencionismo pudieron tener las estrellas más relevantes del momento dentro y fuera de la pantalla?, ¿Sabe de algún caso donde se apreciase la intervención de una actriz en el resultado o elaboración de una película? Por ejemplo, imposiciones, modificaciones de guion, exigencias de algún tipo...

R. No había mujeres ni en sonido ni en fotografía, sí en montajes y también de *scripts*. En maquillaje, que se erigió en una profesión familiar. Si el productor prefería tener a la estrella, esta era contratada durante varios años, algo así como películas en paquete. Aurora Bautista era hija de republicano, y tenían que estar calladitos. Antonio del Amo, del PCE, estuvo un año en la cárcel y condenado a muerte. Había un pacto de silencio sobre actos políticos o religiosos, y no se les pasaba por la cabeza si lo que estaban haciendo tenía o no un contenido ideológico. Era un cine

fascista, como las películas italianas históricas: *Escipión el Africano*. El peso de la religión y el catolicismo, fortísimo. Hay curas en todas las películas. El cura dice lo que está bien o mal. Los actores secundarios eran de gran valor. Recuerdo el personaje de Antonio Riquelme en la película *La boda de Quinita Flores*. Lo peor eran los guiones y la blandenguería. Lo positivo fueron los técnicos, con directores de fotografía espléndidos y decoradores excelentes. En los 50 se dieron ecos del neorrealismo, pero no se estrenaron todas las películas en España. Sí se estrenó *El ladrón de bicicletas*, pero no *Paisá* o *Roma ciudad abierta*. Se rueda en barriadas, chabolas, y el cura frecuenta la barriada obrera. La primera directora fue Ana Mariscal con la película *Segundo López*. Estaba bien pero no tuvo los beneficios de una calificación mediocre. Si la calificación del sindicato hubiese sido de primera, tal vez le habría ido mejor.

P. ¿Era el *casting* el sistema de elección de actrices o, por el contrario, eran el teatro, la procedencia de familia de artistas o los concursos los métodos selectivos predominantes?

R. Respecto a la elección de los artistas, el teatro estaba también constituido por núcleos familiares, o de procedencias diversas, y se iniciaban con pequeños papelitos hasta que alguien los descubriese.

P. ¿De qué forma afectó la censura franquista a las mujeres? ¿Fue tan radical en el inicio de la posguerra? ¿Pudo ser importante para las actrices ofrecer una imagen casta en su vida real: acompañamientos familiares al trabajo, indumentaria que no rozase el atrevimiento, publicidad de su privacidad como mujeres familiares o del hogar...? ¿Se dio algún caso de indiferencia?

R. En los 40, hubo mucha censura. A Sáenz de Heredia, con fama de mujeriego, le gustaba el género de “la Revista”, aunque en América fue igual con el código Hays. Según Fernando Fernán Gómez, los artistas en momentos de máxima represión, han sido gente muy libre. Ellos siempre habían hecho el amor libre, aunque había de todo, porque otros iban con la mamá del artista. Entre las mismas folklóricas, Lola Flores contrastaba con Carmen Sevilla (la primera, pendón, la segunda virgen), Ana Mariscal, algo más fina, y Amparo Rivelles, más rompedora.

¿Aprecia alguna influencia del exterior que proyectase aquella cinematografía: política, moda, *modus vivendi*?

R. No hubo películas extranjeras americanas sobre posguerra, y en los primeros 40 el cine italiano, era fascista, el alemán era nazi, y el francés de los colaboracionistas.

2.2. Amparo Rivelles

Perfil biográfico:

Nacida en Madrid en 1925, en una familia de actores, inició su carrera de actriz al terminar la Guerra Civil española. Contratada por la productora Cifesa, interpretó el papel protagonista en las películas *Alma de Dios*, *Malvaloca*, *Eloísa está debajo de un almendro*, *El Clavo* y *La Fe*, bajo la dirección de Rafael Gil, *Eugenia de Montijo*, dirigida por José López Rubio, y *Alba de América*, a las órdenes de Juan de Orduña. Estableció durante varios años su residencia en México, donde hizo cine y televisión, cosechando grandes éxitos, y regresó a España en 1979. A su vuelta participó como actriz en la adaptación televisiva de *Los gozos y las sombras* (1982) y *La Regenta* (1995). Obtuvo el Premio Goya 1986 a la mejor actriz, el Premio Nacional de Teatro en 1996 y la Medalla de Honor del Círculo de Escritores Cinematográficos en 2007. Falleció el año 2013.

Entrevista realizada en Málaga el 30 de octubre de 2002.

P. ¿Recuerda todo lo que rodeó su debut en el cine español en 1940, cómo eran aquellos rodajes recién acabada la guerra civil española y de qué forma influía la realidad española en los mismos?

R. Bueno, es que la primera película que yo hice fue espantosa: *Marijuana*, pero entonces a mi aquello me pareció una maravilla, yo tenía 14-15 años, y para mí fue una locura hacer una película. Después de hacerla pensé que era la primera y la última pero después seguí haciendo películas. ¿Realidad española? Se cortaba la luz, no teníamos incidencia política, teníamos la censura. Había cosas....Yo tenía que decir, “era un traje divino”, y eso no se podía decir, hay que decir “precioso”. Los rodajes eran normales, pero había cortes de luz, porque entonces había escasez de luz. Cortaban y no

sabían cuando iba a volver, y tenías que estar esperando cuatro o cinco horas, y era una pesadez, porque la luz fluctuaba, bajaba el voltaje, y el operador decía: “con esta luz no se puede.”

J: Directores como Iquino y Marquina, a través de *Alma de Dios* y *Malvaloca*, debieron ver algo especial en usted al contratarla como protagonista; y, tras sus éxitos, trabajó con casi todos los relevantes (Rafael Gil, Luis Lucia, Juan de Orduña, Nieves Conde), menos con Sáenz de Heredia y Neville. ¿Cómo era su relación con ellos, qué estilo tenían al dirigirla, tuvo algún problema con la censura o recuerda algún caso relevante con alguna compañera: política, indumentaria, consideración obscena?

R. Bueno, Sáenz fue un gran amigo. Las películas eran blancas, no había grandes escotes (trajes de época), todo fueron amigos, Gil, Orduña, que era amigo de mi madre. Recuerdo que en la película *La Fé* interpretaba a una histórica religiosa malentendida que se enamoraba del cura, por eso querían excomulgarme. ¿Cómo por un personaje me quieren excomulgar, si además me moría y no pasaba nada? Pero he trabajado muy a gusto, y si no trabajaba así, prefiero no trabajar. Si encontraba a alguien con quien pensaba que no me iba a llevar bien, pues no lo hacía.

P ¿Podría aportarme algún dato significativo de su contrato en Cifesa, qué aspectos positivos o negativos recuerda en la célebre compañía cinematográfica, que le decidió a cambiar de productora y escoger a Cesáreo González?

R. Todos fueron aspectos absolutamente positivos. Cifesa nos trataba como a las grandes estrellas de cualquier lugar del mundo. Contratos por año en los que he trabajado a gusto. Tenía derecho a elegir director, actor protagonista y guion. En Cifesa he hecho lo que me ha gustado y me lo admitían todo. Don Vicente Casanova, era un señor que sabía llevar muy bien su negocio, y conmigo, aparte de ser amigo, como productor fue estupendo. Me presentaban un guion y si yo decía: “pues este yo creo que no me va o no me gusta”, pues me decían: “no hay problema”. Así todas las películas que hice en Cifesa, todas las hice a gusto.

P. ¿Por qué cree que la mujer tuvo tanto protagonismo en aquel cine español, sintió en algún momento la tentación de dirigir, había muchas mujeres trabajando tras la cámara?

R. No sentí la tentación de dirigir; la primera que lo hizo fue Ana Mariscal. Casi todas eran *scripts*. Las mujeres son mucho más observadoras que los hombres para ver detalles de un traje y un peinado y volver al rodaje diez días después y salir igual; nadie mejor que una mujer. Se fija mejor en un peinado, que tiene que ser el mismo en otro decorado, diez días después, hay un toque femenino en eso.

P. ¿Tuvo usted influencia, o algún grado de intervencionismo, dentro y fuera del rodaje, al ser una estrella, cómo influía su opinión y decisión en el rodaje, el sistema lapidaba el talento y la iniciativa de la mujer?

R. No. He trabajado con los directores que me han gustado, y con los que he tenido absoluta confianza. Si ha habido alguna escena que no me ha gustado, o algún movimiento que me venía más difícil, no había nunca

problema. Por ejemplo, mi lado bueno siempre ha sido el izquierdo. Me lo dijo hace muchísimos años Alfredo Fraile, maravilloso, y yo decía: “hombre, ¿no te importa si en lugar de así nos ponemos asao, para que se vea mi lado bueno, en lugar del otro? Pero nunca he tenido problemas. Algunas veces he discutido con el director y mis compañeros. Mira yo creo que esto es mejor decirlo de otra forma, porque yo lo siento así, no sé, pero nunca ha sido una discusión, ha sido un cambio de opinión y muchas veces el director decía, pues tienes razón, vamos a hacerlo así, o me a dicho, a pesar de que tienes razón, vamos a hacerlo como yo quiero, porque me conviene más, por esto, por esto, y por lo otro, pero siempre han sido amables y a gusto. Prefiero quedarme en mi casa tranquilamente a trabajar a disgusto. Trabajar es una satisfacción, pero si no estoy a gusto, me voy.

P ¿Recuerda algún ejemplo fílmico que reflejase a la mujer de la primera posguerra, en la década de los 40, conoció o tuvo amistad con alguna mujer en el ámbito cultural de la política?

R. No, yo era muy joven entonces, y mis ambiciones, digamos, estaban cumplidas con mi trabajo, y luego, como cualquier chica de mi edad, mis amistades eran chicos y chicas jóvenes con los que salir a bailar, que parece que en aquella época no se bailaba, lo que pasaba era que no se bailaba hasta las seis de la mañana porque cerraban los sitios a las tres. Se está siendo injusto con aquella época, la sensación era que estábamos encarcelados, y yo hablo por mí, me he sentido libre, siempre, y he hecho lo que me ha parecido bien, por decisión propia, no porque nadie me lo impusiera. La misión del cine es estar fuera de la realidad, porque la realidad, normalmente, es bastante dura, entonces el cine es un esparcimiento, es vivir otra vida. Dejarte llevar por otra historia distinta a la

tuya, porque si vives en el cine la tragedia que estás viviendo en tu propia casa, sales de Málaga para entrar en Malagón. El cine es una ilusión y así creo que debe ser. Hay películas realistas muy buenas pero el que va a verlas, aunque este en el mismo caso, lo está viendo como algo distinto a su realidad, no sé cómo explicarlo, fuera de hora y media o dos horas viviendo algo diferente.

P. ¿Cuál es, en su opinión, su mejor trabajo cinematográfico en aquella etapa del franquismo y por qué?

R. Me gusta mucho *La calle sin sol*, ahora considerada neorrealista, también *El clavo* y *La fe*. Vivo el momento, no puedo pensar en el futuro, voy a cumplir 78 años, prefiero vivir el presente, no me interesa la política, no entiendo a los políticos.

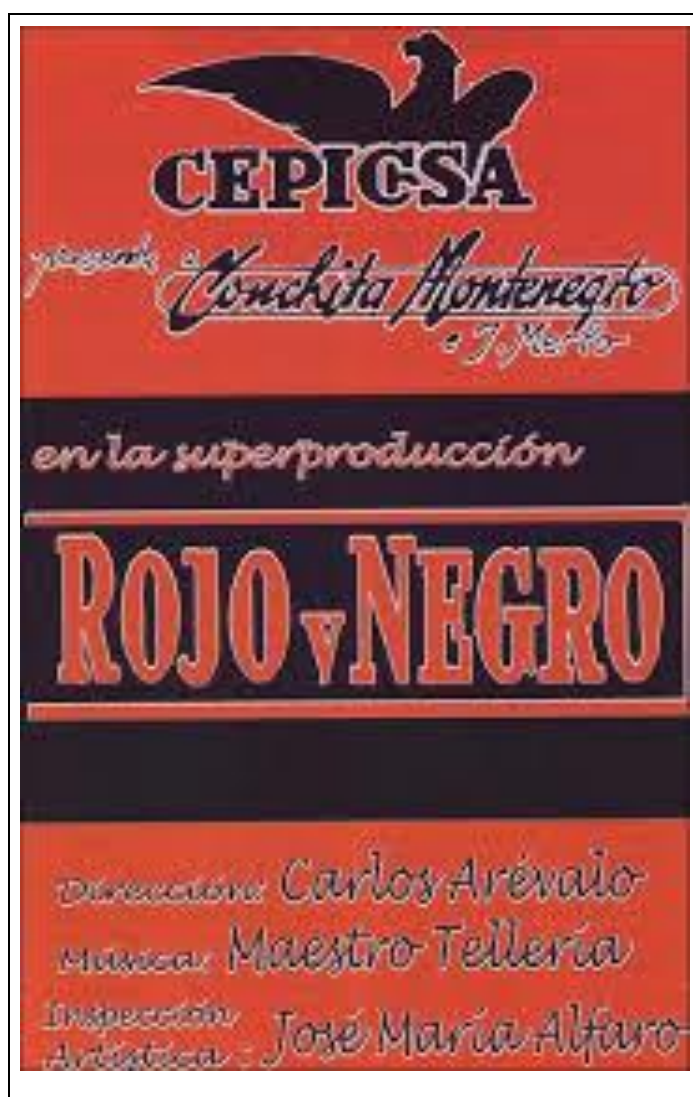
P. Sí, pero ¿vivió de forma especial alguno de los acontecimientos políticos relevantes de los años 40?

R. Igual que todos, hemos pasado carencias, guerras, hambre, y seguimos viviendo, y aquí estoy todavía...



2. FICHAS TÉCNICAS, CARTELERÍA Y FOTOGRAMAS DE LOS FILMS "PARADIGMAS"

2.1. *Rojo y negro*





Luisa delante de cartel de propaganda política



Insignia falangista



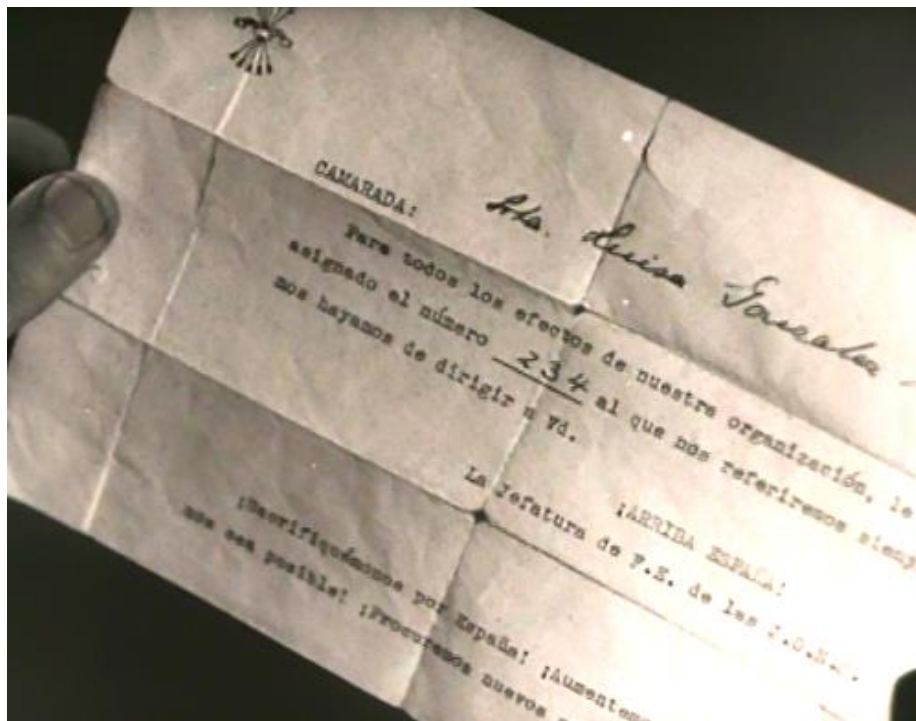
Miguel, novio de Luisa, descubre su afiliación



Luisa se cultiva literariamente mientras su madre realiza labor doméstica



Presagiando peligro y detención



Documento delator



Detenida por los milicianos



Encerrada en cheka



A punto de ser violada por miliciano



Expresión tras violación



Última mirada a su madre antes de ejecución



Miguel reconoce el cadáver de Luisa

2.2. *Nada*





Andrea cortejada por estudiante universitario



Con su amiga a la salida de la facultad en Barcelona



Con el misterioso Román



Andrea en la Facultad



Intimidada por la hostilidad de su tía



Andrea despidiéndose de la calle de Aribau llevándose "Nada"

2.3. *Agustina de Aragón*





Heroína, símbolo de la resistencia.



Amor patriótico imposible.



Acompañando al patriota en su último suspiro



Alentando al pueblo



El símbolo protector: el Pilar



Golpe al traidor



Imagen escapada a la censura

2.4. *Raza*





Estereotipo femenino franquista



Figura maternal escoltada por hijos predilectos: sacerdote y militar, frente a la mirada del hijo corrupto políticamente (comunista).



Impidiendo enfrentamiento filial



Saludos fascistas de mujeres en el desfile de la victoria.



Símbolo de heroicidad franquista.



mujeres puras: novia y hermana del militar



Marisol visitando a su novio antes de ser ejecutado



Imagen femenina masculinizada



Descubierta en su misión



Familia admirando a los vencedores



Marisol, poderosa en el desfile de la victoria



Madre transmitiendo el espíritu de la raza

2.5. *Locura de amor*





Locura por infidelidad.



Arquetipos de mujeres enfrentadas, cristiana y musulmana.



Estado final de locura



Rey Felipe en una de sus infidelidades



La Reina Juana comprueba traición

2.6. *Reina Santa*





Dos símbolos del régimen unificados en una imagen: Isabel La Católica y Santa Teresa de Jesús.



La reina madre impide el enfrentamiento de sus contendientes familiares.



El Rey Dionís de Portugal inicia infidelidad



beso impuro del monarca



Imagen religiosa de la Reina Isabel

2.7. Ronda española





La sección femenina: embajadoras del folclore patrio.



Representantes de regiones españolas hermanadas en la unidad.



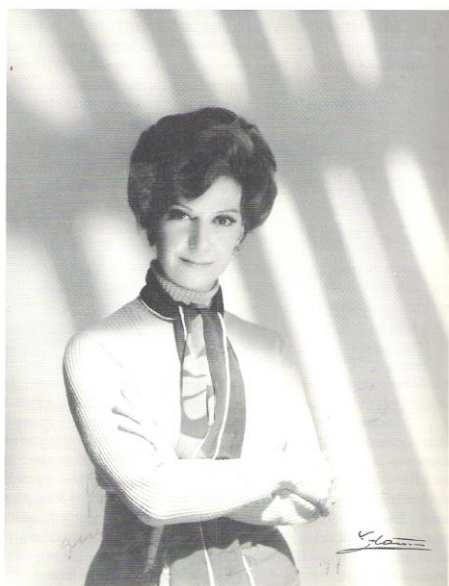
Chicas de Coros y Danzas de la Sección Femenina santiguándose antes de actuación



Mostrando la riqueza y variedad del folklore español

3. ICONOGRAFÍA REPRESENTATIVA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS INVOLUCRADAS CON EL CINE ESPAÑOL DURANTE ESTE PERÍODO

3.1. Guionistas



Conchita Montes



Natividad Zaro



Margarita Robles

3.2. Escritoras adaptadas



Carmen Laforet



Carmen de Icaza



Concha Linares



Concha Espina



Elisabeth Mulder



Emilia Pardo Bazán

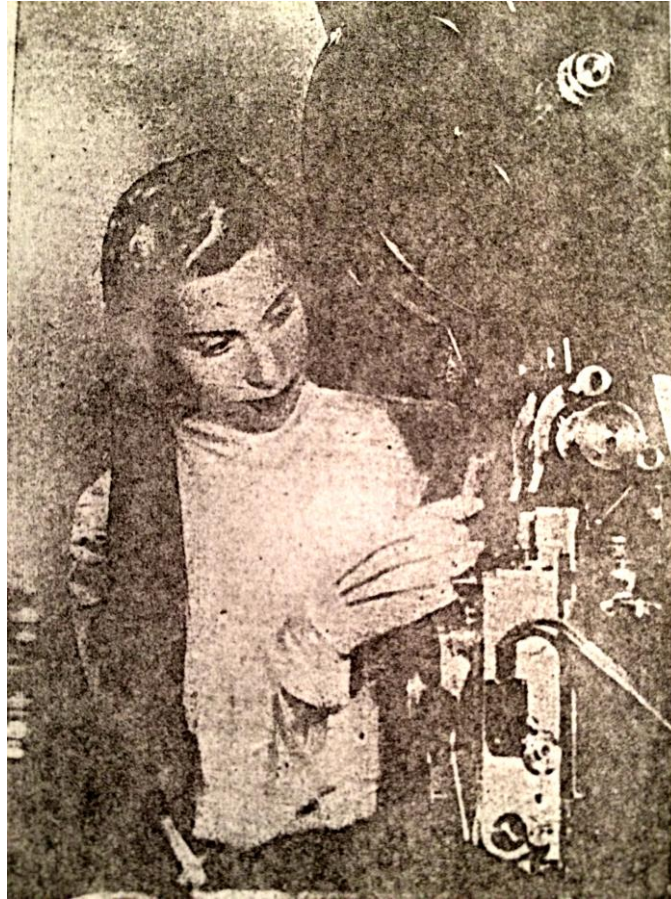


Mª Luisa Linares

3.3. Mujeres tras la cámara (Ayudantes de dirección, scripts, montadoras cinematográficas...)



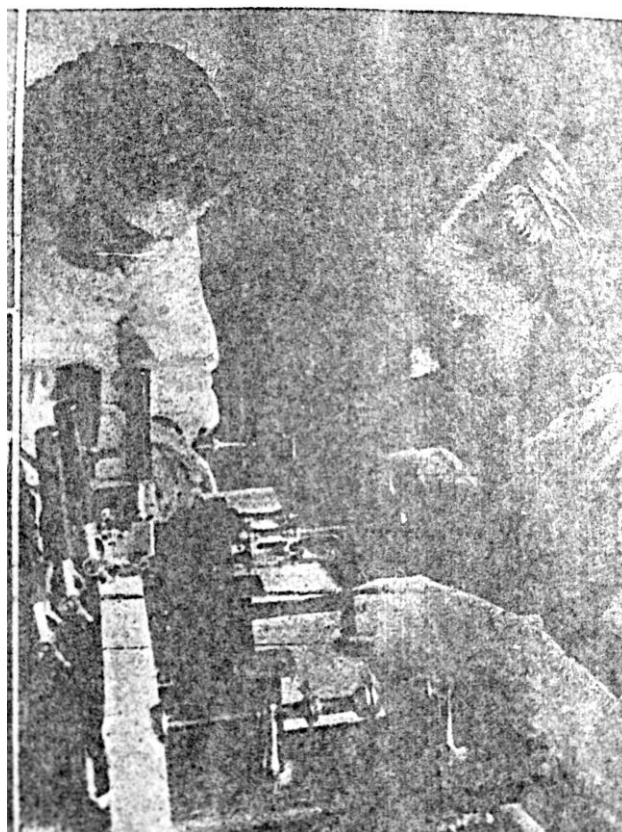
Josefina De la Torre (también conocida como Laura de Cominges fue el paradigma de la versatilidad: ayudante de dirección periodista, compositora, escritoras de novelas de tono romántico y misterioso ...)



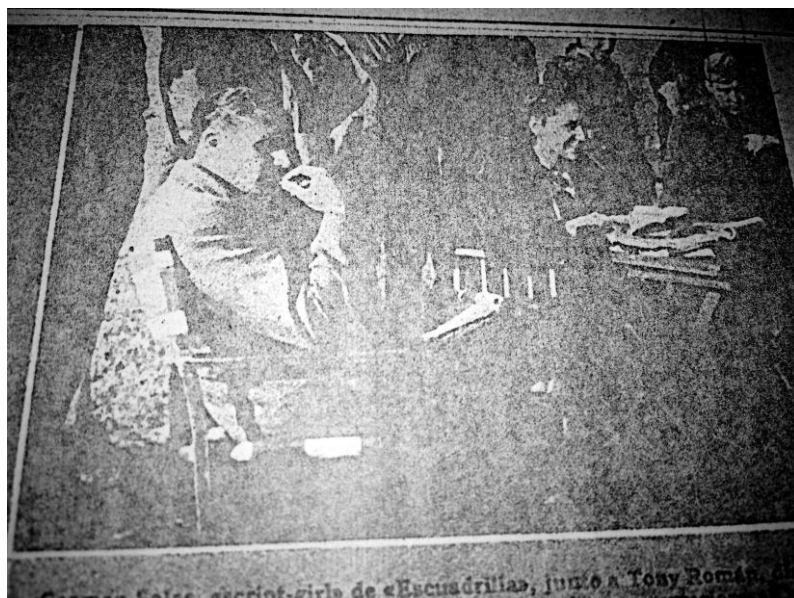
Magdalena Pulido (Montadora y trucadora Cinematográfica)



Sara Ontañón (Montadora Cinematográfica)



Tomasita Madrona y Maruca Beneito (Trabajadoras De laboratorio
Cinematográfico)



Carmen Salas (Script Girl)

3.4. Principales intérpretes



Alicia Palacios



Ana Mariscal



Antoñita Colomé



Aurora Bautista



Blanca de Silos



Camino Garrigó



Carmen Sevilla



Silvia Morgan



Conchita Montes



Estrellita Castro



Conchita Piquer



Amparo Rivelles



Guadalupe Muñoz Sampedro



Imperio Argentina



Irene Caba Alba



Isabel de Pomés



Josita Hernán



Juanita Reina



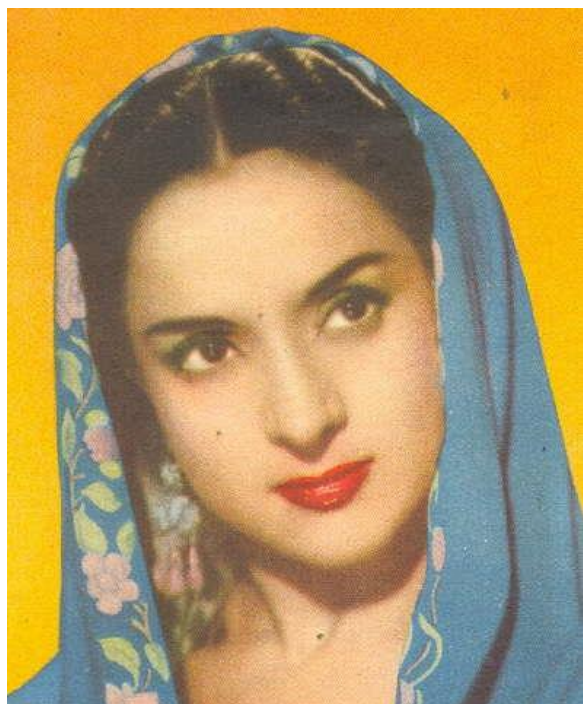
Julia Caba Alba



Julia Lajos



Lina Yegros



Lola Flores



Luchy Soto



María Asquerino



María Dolores Pradera



María Isbert



María Rosa Salgado



Marta Santaolalla



Maruchi Fresno



Mary Carrillo



Mary Delgado



Mary Martin



Mary Santpere



Milagros Leal



Sara Montiel



Conchita Montenegro